UPSalón

No. 2 2004

Revista Estudiantil de la Facultad de Artes y Letras
Universidad de la Habana

Narrativa del POSBOOM

INÉDITOS de JOSÉ KOZER

MUJERES en la PLÁSTICA de los 90

índice

ENSAYO

Narrativa del posboom (dossier) 2
Coordenadas textuales del posboom 3 Ariel Camejo Vento
El cine y la novela policial: pilares de la intertextualidad en *Triste, solitario y final* 7 Lidoly Chávez Guerra
El poder de la escritura: ficcionalización de la Historia en *Yo, el Supremo* 12 Haydée Arango Milián
Escrito sobre un cuerpo 20 Reinier Pérez-Hernández
La poesía de Kozer: el puente sobre el vacío 33 Carlos Adrián García
Eva deja de ser costilla 49 Odette Bello / Lilian Lombera
La Historia en la novela del siglo XIX cubano 56 Antonio Álvarez Pitaluga
De Lucanor y otros *Divertimentos* 61 Misael Verdazco/ Daylín Rodríguez

POESÍA

EL COMIENZO ES LA SANGRE.../ PERMANENCIA DEL BLANCO.../ ME ROZO LOS TOBILLOS... 18 Mirta Suquet
ESE MÁS, ESA NIEVE.../ Transparente María/ Visión de William Blake 19 Leonardo Sarría Muzio
Samadhi/ Del orden natural/ Sobremesa 40 José Kozer
Sacrificio/ Ciclos 60 Rafael Enrique Hernández
Sin propósitos 60 Antonio Cardentey

ENTREVISTA

Luz en el zaguán. Plática con Abelardo Estorino 24 Abel González Melo

TRADUCCIONES

Varona latinista 27 Amaury B. Carbón Sierra
Edgar Lee Masters 28 Susana Haug / Jesús David Curbelo

CONFABULACIONES

Osicran/ El extraño/ La bestia/ De cósmica tristeza/ Columnas 42 Jorge Daniel Rodríguez
Advenimiento de la ballena (intermezzo) 44 Niurki Pérez García

REESCRITURAS

Vigencia del recuerdo 69 Beatriz Maggi
La profesora demoró en llegar 70 Margarita Mateo Palmer

RESEÑAS

De cuánto puede escurrirse un paraíso 72 Lied Rodríguez Álvarez
Descender al reencuentro 73 Luis Suárez
El lenguaje de la publicidad: descripción de un método 74 Heidi Sánchez
Mayo Teatral: viaje a la renovación de la escena nacional 75 Indira Rodríguez
Pier Paolo Pasolini (en cualquier lugar) 76 Agnieska Hernández Díaz
A propósito de Pasolini 77 Rolando Mesa Grave de Peralta
Teatro en Camagüey 78 Gretel Medina Delgado
Imperfecto y equivocado 79 Piter Ortega Núñez

COLABORADORES 80

CATÁLOGOS

Estética india y estética occidental Umberto Eco

Ilustración de portada:
Pasando el tiempo, Marod

Director
Leonardo Sarría

Editores
Haydée Arango
Ariel Camejo

Consejo de Redacción
Alejandro Sánchez
Adriana Zamora
Claudia Felipe
Yoandy Cabrera

Diseño y composición
Laura M. Espinel
Kedgar Volta
Ailén Maleta

Consejo Asesor
Rogelio Rodríguez Coronel
José A. Baujín
Walfrido Dorta
Maylín Machado
Javier Negrín
Altinay Josende
Ana María Sautié
Reinier Pérez-Hernández

Redacción
Facultad de Artes y Letras
Universidad de La Habana
Edificio Dihigo
Zapata y G
La Habana, Cuba

e-mail: upsalon@fayl.uh.cu

ISSN: solicitado

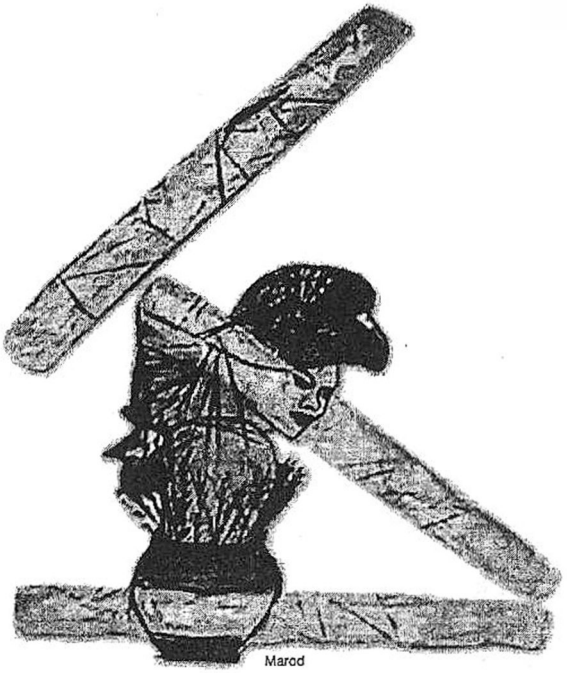
Narrativa del POSBOOM (dossier)

Hablar de la novela latinoamericana del posboom es referirnos ante todo a un cuerpo múltiple y variable. Rasgos como el alejamiento de los discursos totalizadores y los diagnósticos globales; la resemantización de los considerados subgéneros novelísticos (novela rosa, novela de aventuras, novela policial); el interés por la representación de ámbitos y sujetos periféricos; así como el desmontaje, generalmente desde la intrahistoria, de un buen número de los grandes relatos oficiales; son sólo algunas de las líneas más precisas que acusan en el posboom su cambio de signo estético respecto de la narrativa anterior.

Escritura de alternativas, el posboom comprende todo un extenso territorio de búsquedas temáticas y composicionales, donde pueden hallarse lo mismo la emergencia de asuntos y voces marginadas (el tema gay, la voz femenina), que una textualidad protagónica, dado el peso de sus mecanismos estructuradores. Con este número, *Upsalón* quiere revisitar ese territorio, cuyas resonancias son claramente reconocibles en muchos de los títulos de la narrativa contemporánea.

Desde el posboom, desde sus democráticas y polifónicas articulaciones, desde sus intercambios, angustiosos o lúdicros, con los media, o desde sus propositivas rupturas con el canon, tal vez podamos entender también qué es esto de la posmodernidad.

Coordenadas textuales del POSBOOM


Marod

Ariel Camejo Vento

Abundante resulta ya la bibliografía que puede reunirse en torno al problema del posboom, y aún son muchas las preguntas que quedan por aclarar, quizás porque persiste en ser precisamente eso: un problema. Y es que la cuestión no se reduce a un simple conflicto de nomenclaturas, sino que abarca un amplio espectro de aristas ideológicas, temáticas, composicionales y, a la sazón, teóricas, que vienen a sumarse al (des)concierto de la actual literatura latinoamericana. Lo paradójico es cómo a pesar de lo escrito aún no sabemos con certeza a qué nos estamos refiriendo cuando hablamos de posboom: ¿movimiento literario?, ¿filiación estética?, ¿grupo generacional? A todas las opciones se le pueden presentar serias objeciones.

La resistencia a la conceptualización parece ser uno de sus principios fundamentales y quizás sea en esa pluralidad donde debamos buscar sus raíces, que son bastante difusas si tenemos en cuenta que nos enfrentamos a problemas similares cuando se intenta llegar a una definición coherente de lo que fue el boom –definido básicamente en términos de pertenencia-no pertenencia, relación que como sabemos apuesta por la integración de elementos no necesariamente homogéneos en un mismo *corpus*. Sin embargo, en medio de este caos axiológico han podido señalarse para ambos momentos algunos rasgos que permiten cohesionar sus respectivas praxis literarias.

Donald Shaw,[1] por ejemplo, resalta tres rasgos fundamentales para la escritura del boom: su carácter elitista e inaccesible para los grandes públicos (*reader unfriendliness*), la búsqueda del cosmopolitismo o universalidad (la denominada visión global o totalizadora) y el excesivo énfasis en la técnica; características que, como señala José E. González,[2] nos remiten directamente a códigos del modernismo anglo-europeo, al ideal del escritor como artesano, fundamentado en la oposición que nace al interior del sistema capitalista entre trabajo manual y trabajo mecanizado; de ahí la cuidadosa construcción del texto, la preocupación por el estilo y la forma, por el contenido. El boom latinoamericano es, al menos, heredero de la separación modernista entre alta cultura y cultura popular, fácilmente legible en la noción de la escritura como trabajo. A estas marcas podrían sumarse otras de índole contextual como el auge de los movimientos de liberación nacional en Latinoamérica, que dan al traste con los regímenes dictatoriales de la década del 50 así como la crisis cultural europea tras el fin de la II guerra mundial y la defunción certificada del proyecto moderno, circunstancias que atraen la mirada europea sobre nuestro continente: una suerte de nuevo descubrimiento, pero esta vez con el tan ansiado énfasis cultural.

Si bien no podemos afirmar que el cambio que trae aparejado el posboom genera una crisis de la literatura latinoamericana en los pragmáticos términos de mercado e industria cultural –es decir, en lo que a reconocimiento internacional se refiere, sino todo lo contrario–, es notable cómo se revierten todos los patrones en el orden escritural: la inclusión de fenómenos de la cultura popular como sustancia literaria, el carácter contestatario de la escritura, la denuncia y la protesta social, la asimilación de tópicos y modos narrativos populares, el reciclaje del realismo tradicional, unidos a una fuerte tendencia a la dramatización del texto, a la subversión de los moldes tradicionales de la textualidad. Todos ellos relacionados, de una u otra forma, con el tan llevado y traído posmodernismo.

En un ensayo capital que inaugura la década del 90, Frederic Jameson señalaba cómo "el posmodernismo incorpora la cultura popular ya no como mera referencia cultural sino como su propia sustancia".[3] Esta tendencia pos-

teriormente se ha acuñado como la "superficialidad" posmodernista, muy a tono con el descentramiento patente en las producciones del posboom: el rechazo a la visión unívoca, al discurso monológico, la asimilación literaria de sectores sociales marginados como asunto, la ampliación de los registros discursivos, el diálogo con otros soportes narrativos como el cine, la música popular, la televisión, la irrupción mass mediática e informática. Pero la relación posboom-posmodernismo parece descansar, sobre todo, en el cambio que con relación al boom se establece en la noción de progreso; cambio sustentado en el retorno de las dictaduras militares en la década del 70 y la instauración, en el orden económico, de políticas neoliberales que ensombrecerán el panorama social latinoamericano hasta nuestros días, desbaratando el axioma de progreso social a través del progreso cultural en que se afianzaba epistémicamente el boom. Sin embargo, y contrario a lo que pueda creerse, el posmodernismo no anula esa noción de progreso artístico (al menos no en el sentido de horizontalidad que le concede François Lyotard) sino que, como expresa Andreas Huyssen,[4] combate los conceptos teleológicos de ese progreso, muchas veces discursado a partir de las instancias del poder. Sólo así puede entenderse el reciclaje de ciertos estilos históricos como el propio realismo tradicional –ya no entendido como mímesis, sino en diálogo abierto y productivo con estilos más recientes, con la experimentación formal. Precisamente son éstos los dos modos de escritura más frecuentes del posboom: la realista y la experimental, aunque no podríamos situarlas como variantes aisladas dado el constante diálogo existente entre ellas.

Si me he permitido este breve aparte introductorio ha sido para ilustrar dos cuestiones a mi entender esenciales a la hora de aproximarnos, aunque sea tímidamente, al problema del posboom. En primer lugar, lo peligrosa que puede resultar la tendencia académica a la conceptualización de los fenómenos culturales, pues nos conduce muchas veces a fomentar visiones parcializadas e inconclusas, a priorizar determinados sectores del asunto y a marginar otros quizás más productivos. Por otra parte, resaltar el protagonismo de la textualidad en el debate entre boom y posboom, su importancia en medio de la caótica indefinición que rodea a estos dos términos. A sus principales tendencias dentro de la novela del posboom, a sus peculiaridades formales y alcances extraliterarios, a su capacidad de nuclear las líneas temáticas fundamentales de la nueva novela, están dedicadas las líneas que siguen.

El imperio del texto

Señalábamos con anterioridad el hecho de que la cultura popular se integra como sustancia misma a la novela del posboom, y es ésta a mi entender una de las circunstancias que promueven la experimentación textual en todos sus niveles y, por otra parte, el diálogo constante con otros textos culturales como la historia, el sujeto, la secuencia propiamente literaria autor-obra-lector, la literatura misma. *Intertextualidad, interdiscursividad, interculturalidad* serán referentes obligatorios en el análisis de las disímiles propuestas textuales del posboom. Con la introducción de estas nuevas categorías se complica aún más el debate. Desde que en 1966 Julia Kristeva acuñara el término intertextualidad[5] –herencia tardía promovida por la relectura de Bakhtín en Francia durante la década del 60–, es increíble el desarrollo adquirido por el término al contactar con otras escuelas teóricas fuera del estructuralismo, tales como la semiótica, la deconstrucción, los estudios culturales o los poscoloniales. Al punto que, como señala la investigadora alemana Renate Lachman, "el concepto ha adquirido dimensiones inquietantes: ramificándose conceptualmente, desbordándose terminológicamente".[6] Si bien resulta claro que a lo que se alude en esencia es a una relación texto-texto(s), no existe todavía un criterio único en la delimitación de la calidad (precedente, origen, pertinencia) de éstos, ni en la cualidad de la relación (cita, alusión, reminiscencia, pastiche), como tampoco existe un consenso en la finalidad (parodia, heterogeneización, homologación, etc.). Si bien esta discusión no es de nuestro interés, resulta provechoso mencionarla al menos como otro de los factores problémicos de nuestra "cuestión palpitante".

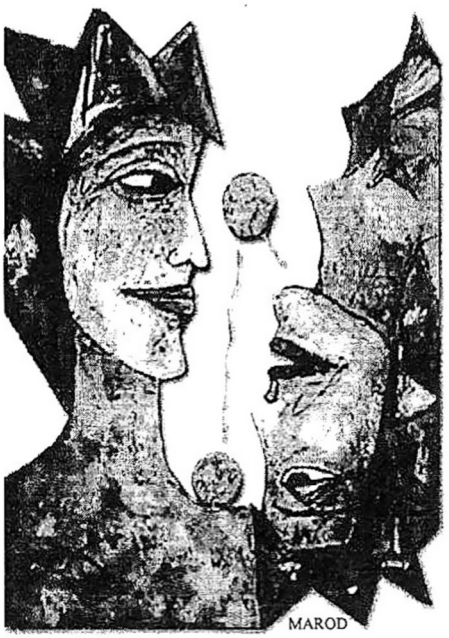
Los tres términos que hemos destacado (intertextualidad, interdiscursividad e interculturalidad) pueden ser las herramientas fundamentales que nos ayuden a desandar los caminos de la experimentación textual en la novela del posboom. La primera entendida como relación establecida entre el texto (la novela) y otras zonas textuales (la cultura, la literatura, la historia); la segunda, en tanto problematiza las instancias autor, lector, discurso; y la última, en su afán por descubrir la re-escritura del sujeto poscolonial en debate histórico con las culturas dominantes y los modelos mediáticos provenientes de los grandes centros culturales.

La condición intertextual de esta nueva novela constituye la base para el desarrollo de sus principales líneas temáticas, si tomamos en cuenta que el intertexto promueve con su presencia algo más que una simple cita o referencia. Pongamos como ejemplo la Nueva Novela Histórica, donde la intertextualidad se pone al servicio de la desacralización de los discursos oficiales al proponer un diálogo entre las diversas fuentes, con lo que se evidencia una crisis del discurso dictatorial y monolítico, tal y como ocurre en *Yo, el Supremo* de Roa Bastos, donde a través de rejuegos textuales se ponen en solfa las fronteras entre Historia y ficción, y se sitúa a la Verdad en un discurso altamente polisémico. Mientras se dialoga y discute con la Historia, se traza una línea paralela, una alegoría del presente (factor de vital importancia en estas novelas) que explora la interioridad del dictador, y así se descubre en el Dr. Francia un lugar común de muchas dictaduras tristemente célebres.

De igual forma se integran otros textos sociales tradicionalmente marginados –el del homosexual, el de la mujer–, que se incorporan como asuntos centrales en esta nueva narrativa, y dan lugar incluso a especializaciones genéricas dentro de la novela –la gay y la feminista, respectivamente. La voz de estos sujetos, hasta entonces relegados por la alta cultura como temas no literaturizables, es aceptada por el posboom y puesta en abierta discusión con una profunda tradición sexista y falocéntrica. Al mismo tiempo, introducen un fuerte acento humorístico, cuando no grotesco, al reconvertir y parodiar los presupuestos mismos de una moralidad burguesa afianzada en los valores obsoletos de una tradición de fuerte raíz castiza, y por las normas de exclusión social que traen aparejadas las políticas neoliberales. El procedimiento nos lo ilustra Manuel Puig en *El beso de la mujer araña*, o Isabel Allende en la relectura que hace la mujer de su estatus marginado en *La casa de los espíritus*; o se ilustra también en los espacios a los que ha sido relegada tradicionalmente la mujer, en la obra *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel; o en su condición de objeto sexual, según lo demuestra *La*

última noche que pasé contigo, de Mayra Montero. Todas éstas se convierten en circunstancias que muchas veces se aprovechan como motivo para vertebrar la fábula. Junto a la mujer y al homosexual, podemos incluir aquí a otros sujetos como el indígena (que ha alimentado una larga tradición narrativa en países como México o Perú), generalmente presentado en su condición de mestizo y en lucha constante por conservar sus valores culturales e históricos.

Otras vertientes, como el policial, lo neofantástico, así como escrituras de un corte más popular que revitalizan la novela de tema amoroso o, como se le ha dado en llamar no sin cierto tono peyorativo, la "novela rosa", son explotadas simultáneamente, y es lugar común encontrar en ellas abundantes ejemplos de conexiones intertextuales provenientes de variadas zonas de la cultura popular o de masas. El mundo del cine es explotado con bastante frecuencia por Manuel Puig –*La traición de Rita Hayworth* (1968), *Los ojos de Greta Garbo* (relatos, 1993)– o asimilado a partir de ciertos arquetipos genéricos, como nos muestra Osvaldo Soriano en *Triste, solitario y final*.


MAROD

El mundo de la canción popular (el bolero, el tango, el blues) ocupa a su vez un espacio protagónico en estas novelas, y continuamente se incorporan mitos e iconos del imaginario colectivo. Irrumpe con una fuerza desmesurada el mundo de la publicidad y del consumo, a veces como trágica deformación de las nuevas formas de dominación cultural e ideológica del primer mundo. El lenguaje grandilocuente o, como lo ha denominado R.R. Coronel, "las cataratas verbales de los sesenta" ceden paso a expresiones de origen popular, diálogos de la cotidianidad o registros "vulgares". Si constantemente se alude con ello a una recuperación del lector, me parece más consecuente apuntar hacia una mayor apertura de los registros de lectura, sobre todo si tomamos en cuenta los récords de venta impuestos por el boom.

El texto mismo se transfigura intertextualmente al desconstruirse en textos "otros" que dialogan entre sí: notas al pie, prólogos, prefacios, documentos insertados como apoyatura del relato, reflexiones acerca de la literatura –acerca del propio posboom–, mezclas genéricas –carta, ensayo, biografía, crónica, testimonio, viaje, ficción o un simple libro de cocina. Asistimos, pues, a la carnavalización del relato tradicional, puesto en crisis por el afán lúdicro de esta escritura transgresiva, aunque en última instancia ese poder transgresivo sea "asimilado por la cultura de la imagen y el espectáculo",[7] por medio de lo que Baudrillard denomina la "seducción de los media". Es ésta la respuesta textual a una realidad grotesca y deformada, que sólo puede ser aprehendida a partir de la multiplicidad y el caos. No en balde el posboom recupera algunos tópicos del existencialismo y el absurdo, en muchas ocasiones filtrados también a través del humor y el grotesco, en la cuerda de autores como Woody Allen o Patrick Süskind, sin descartar herencias culturales como las de Quevedo o Valle-Inclán.

Por último, quisiera referirme en este punto a la interrelación creciente entre los campos teóricos y los propiamente literarios. No es hasta la década del 60 que comienzan a difundirse con fuerza en América Latina los estudios teóricos literarios de la mano de algunos investigadores aislados, como Ángel Rama, principal difusor en nuestro marco geográfico del pensamiento estructuralista. Estos estudios se consolidan académicamente durante la década de los ochenta, de forma que muchas veces estos mismos escritores son los encargados de propiciar el debate teórico en torno a los fenómenos literarios y culturales latinoamericanos. La operación también se efectúa en sentido inverso, y pronto las polémicas concernientes a la teoría se convierten en objeto sobre el cual se discursa desde el ámbito de la literatura; idéntica situación se plantea para la crítica literaria, de manera que el discurso sobre el discurso será otro de los tópicos recurrentes de esta narrativa.

Los recursos y búsquedas discursivas a los que se apela en la novela del posboom están en directa relación con la democratización de los públicos, con la puesta en crisis de la ficción tradicional y la apertura hacia nuevos horizontes estilísticos que tomarán como paradigma las escrituras de Borges, Cortázar y Carpentier –relación que nos habla de un interés creciente en la vertebración de nuestro propio canon. La fragmentación del discurso concebido como una interacción de textos, y no como una secuencia argumental; las continuas transgresiones del lenguaje, la superación de las fronteras genéricas que apuntan a un cuestionamiento directo de la literatura y de lo literario, son algunas de las características que nos comunican el carácter de ruptura con lo tradicionalmente "canónico", y el corrimiento de los valores y códigos narrativos que tienen lugar en este período. Son frecuentes los cuestionamientos de las instancias narrativas del autor y el lector; sus continuos desdoblamientos, la equivalencia de una voz cada vez más plural y equívoca, la multiplicidad de narradores y perspectivas, la complejización diegética del relato; elementos todos que vienen a reforzar esa visión caótica y escéptica a la que nos referíamos con anterioridad. Es en estas laberínticas tramas interdiscursivas donde alcanza la novela su verdadera realización como correlato histórico y cultural, en tramas de corte minimalista donde escasos personajes transitan por escenas y hechos mínimos, insignificantes, impregnados de un nihilismo cuyo único artificio son los remolinos verbales alrededor de sujetos de existencia variable, muchas veces situados en el camino de la autode-

gradación, tal y como nos presenta a su protagonista Alfredo Bryce Echenique en *Tantas veces Pedro*, hablándonos de "su maravillosa habilidad artística para la infelicidad, su incapacidad para escribir y su perfección en el arte de morir de amor". Textos que apuestan por la oralidad, por los vertiginosos contrastes entre el humor y el drama, por el ir y venir continuo entre la realidad y el sueño, si se me permite la alusión calderoniana. Pueden adivinarse aquí muchas de las preocupaciones posmodernas: la escisión del sujeto en un mundo que le resulta cada día menos comprensible, extrañeza que le impide reconocerse a sí mismo como parte de esa realidad; la saturación de referentes históricos y culturales manipulados inescrupulosamente por la industria cultural y las leyes del mercado; el defasaje entre el vertiginoso desarrollo científico-técnico y la angustiosa situación social y económica imperante en el Tercer Mundo; la imposición de formas de pensamiento instrumentadas por los grandes centros de poder hegemónico a la medida de sus necesidades. A éstas habría que agregar otras que particularizan al sujeto latinoamericano y que dejan una profunda huella en la literatura de la región: el paso de las dictaduras con su secuela de desaparecidos, represión y estados policiales que instauran la censura; la pésima situación socioeconómica de muchos países del área, que genera altos índices de violencia, drogadicción, prostitución, corrupción e inmigración, por sólo señalar dos de los principales.

Cuando estas relaciones intertextuales e interdiscursivas se verifican en su conexión con un pasado de subordinación colonial, pasamos al campo de la interculturalidad. Se incluyen aquí desde los discursos que reaccionan contra la dominación cultural impuesta desde el Norte, hasta la marginación del sujeto latinoamericano en América del Norte o Europa. El auge de la teoría y la crítica poscoloniales, que se desarrollan como epígonos del pensamiento posestructuralista, incorporó al debate de la historiografía literaria al sujeto colonizado, y propició así nuevas re-escrituras y re-interpretaciones del canon, el discurso cultural y la tradición, de manera que se fracturara la noción de *corpus* impuesta por Occidente. A ello podríamos sumar el auge de ciertas formas de discurso contestatario en el seno de los grandes centros de poder, tipificados en nombres claves para el pensamiento contemporáneo como los de Noam Chomsky y James Petras en Estados Unidos, o el alemán Heinz Dietrich, a lo que puede añadirse la impronta que tuvo en Latinoamérica la teología de la liberación con la difusión de la obra de Frei Betto o del belga François Houtard, así como los estudios sobre cultura popular y de masas desarrollados por Adolfo Sánchez Vázquez y Néstor García Canclini. Estos sistemas de pensamiento reclaman la insubordinación del sujeto históricamente dominado y relegado al papel de subalterno, para que escriba su propia historia y conforme sus propios sistemas de valores. Puede estar en las bases de esta línea de pensamiento la génesis de la actitud paródica con que asume el posboom la "industria norteamericana del Falso Absoluto", para decirlo con palabras de Umberto Eco, aunque ajeno al compromiso sartreano que predomina en los 60, en una línea más sosegada y abierta al debate. La Nueva Novela Histórica recurre constantemente al archivo poscolonial tratando de dinamitar su carácter mitificador. La novela del emigrado alude de manera continua a nuestra subalternidad en los espacios del primer mundo; banaliza el deslumbramiento del latinoamericano ante su "inexpugnable" solidez cultural y económica, explotando, con una alta dosis de cinismo, los clichés del "macho" sexualmente insuperable y la mujer de fuego inextinguible, y de esa forma, una gran cantidad de estereotipos que perviven en la mente primermundista todavía enclaustrada en registros ideológicos heredados de los cronistas del "descubrimiento".

Bajo estas circunstancias que hemos tratado de delinear al menos en esencia, crece y se desarrolla la novela del posboom, cuya única certeza parece ser su indiscutible inclinación a la apertura y la asimilación. El ensayista Fernando Aínza señalaba en una ocasión cómo la intertextualidad apenas se camuflaba en estas novelas, y pienso que se trata precisamente de lo contrario: de ponerla en evidencia. El diálogo con otros "textos" –entendido texto en una perspectiva semiótica y lotmaniana–, la incesante operación de engendrar lo uno a partir de la heterogeneidad de lo otro, no se convierte en este tipo de novelas en una mera confrontación lineal o en vano ejercicio de cultura, sino que se articula en una praxis escritural concebida sobre la base de la diferencia y lo ajeno como única vía para arribar a lo igual y lo propio.

Sólo de esa forma puede entenderse el carácter alegórico constantemente achacado a estas producciones. Intertextualidad, interculturalidad, interdiscursividad y todo cuanto quiera agregarse aquí, no son, a mi entender, más que mecanismos elípticos situados como fundamentos axiológicos en el proceso de articulación de un *corpus*, que sólo puede ser entendido si se tiene en cuenta la desesperada coyuntura histórica de la que forma parte. La diversidad de líneas (antropológicas, lingüísticas, hermenéuticas, estéticas), que trazan hasta un presente difuso y en constante desajuste, marcadas por un carácter lúdicro que no esconde cierta inclinación al horror y al escepticismo, nos impone la tarea de una lectura plural. Y aún así no estaríamos exentos de incurrir en un equívoco. Ambivalencia y lateralidad parecen ser palabras claves si intentamos acercarnos a esta narrativa cuya única meta es el texto como espacio en el que puede ser verificada la libertad.

Asistimos a una sucesión impetuosa de destrucciones: de la Historia, del poder, del discurso... Se nos ilustra que el largo sendero que conduce a la Verdad no debe ser transitado en línea recta, sino explorado en la azarosa oblicuidad de sus senderos, muchas veces dispersos en el tiempo y en la lengua; o que, en última instancia, la Verdad como autotelia también es susceptible de ser destruida.

1 González, José E. "El posboom y la dificultad textual como ideología", en *Revista de Estudios Hispánicos*, n. 33, vol. 1, enero, 1999, p. 145.
2 Ibídem.
3 Jameson, Frederic. "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío", en *Casa de las Américas*, La Habana, n. 155-156, p. 141-173.
4 Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana UP, 1986.
5 Kristeva, Julia. "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman" (cfr. trad. al español en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selec. y trad. Desiderio Navarro, Colección Criterios, La Habana, 1997).
6 Lachmann, Renate. "Niveles del concepto de intertextualidad" ("Ebene des Intertextualitätsbegriffs") en *Intertextualität 1: La teoría de la intertextualidad en Alemania*, selec. y trad. Desiderio Navarro, Colección Criterios, La Habana, 2004, p. 35.
7 González, José E. ob. cit, p. 150.

El **CINE** y la **NOVELA POLICIAL:** pilares de la intertextualidad en *Triste, solitario y final*

MAROD

Lidoly Chávez Guerra

La identificación de la narrativa del posboom en América Latina con el advenimiento universal del fenómeno posmoderno, no es simple cuestión de analogía de prefijos. La novela iniciada en los 70 mostró una nueva sensibilidad que la hermanó con el canon "pop" desenvuelto por las metrópolis culturales (particularmente Norteamérica) en las artes plásticas y arquitectónicas. Comenzó la absorción de la cultura popular a partir de nuevas fuentes, y de temáticas anteriormente marginadas. El posboom persiguió abolir la frontera entre "alta cultura" y "cultura de masas". Adscribiéndose a los retos de un mundo mercantilizado que erigía, a través de los medios, nuevos mitos de la contemporaneidad, esta narrativa abre la posmodernidad literaria, la cual tiende a desacralizar los valores canonizados, y a inspirarse muchas veces en los esquineros de lo intrascendente. Emmanuel Tornés la ha caracterizado como:

> una literatura que se alimenta de la cotidianidad, de la existencia mundana. Por tal motivo, no le interesa la trascendencia ni la configuración de "héroes", sino la creación de criaturas que experimentan la duda y el temor, el amor y el desamor, el error y el acierto, el acto noble y la diablura, la esperanza y los pesares, las virtudes y los defectos (Tornés: 35).

A partir de un ángulo humano y minimalista entran en el campo de observación figuras paradigmáticas de la historia, o desarraigados parias. Por esta razón ciertas miradas recelosas han llamado al posboom "poética de la cotidianidad", "de lo trivial", "de la mediocridad"...

El posboom, que toma parte de la crisis mundial que marca la era posmoderna, se asocia a trastornos históricos que conllevaron a desvanecer las utopías y los valores de la Modernidad, y a la crisis del proyecto emancipador. La nueva literatura –no en vano también liada a una "estética de la transgresión" (Giardinelli: 31)– contiene, en la mayoría de los casos, la voz del escepticismo y del rechazo a la autoridad. No es desconocido que Ángel Rama denominase a estos narradores "contestatarios del poder" (léase en "poder" a todo orden o preceptiva tradicional). La desacralización nihilista es verificable en dicha novelística desde la desnudez de un paradigma histórico (héroe, símbolo o suceso), hasta la caída de entidades literarias fuertemente enraizadas en la trayectoria artística precedente. Para ello se recurre frecuentemente a juegos y reflexiones metatextuales. Los novelistas son "reacios al *divismo*" (Tornés: 34), a erigirse en el *Gran Escritor* que tantas veces procuraron los autores del Boom. El posboom es un fértil campo de prueba para la idea que Roland Barthes acuñó como "muerte del autor".

Manfred Pfister, en su ensayo "¿Cuán posmoderna es la intertextualidad?", comenta que la producción de arte y literatura en el posmodernismo "deviene más bien un reciclaje de material de desecho que un acto de creación" (Pfister: 41). Comenzando por la arquitectura, las instalaciones y los "ready made", el arte posmoderno pone en crisis el concepto romántico de la originalidad, de una inquebrantable voz autoral. Opta por asumir el eclecticismo, la yuxtaposición de diversos estilos y objetos para configurar una nueva obra heterogénea.

En literatura comenzó a manejarse el término "intertextualidad" desde finales de los 60 para clasificar al texto literario como eterno "mosaico de citas". Aunque Pfister reconoce que las prácticas intertextuales de aludir, parafrasear o parodiar a otro texto existían desde la literatura helenística (podría decirse que desde el propio origen de la

literatura), el posmodernismo erige la intertextualidad en instrumento medular de su estética, y la coloca en un primer plano de modo consciente.

La literatura del posboom latinoamericano también asume como protagónico al discurso intertextual. Desvanece la importancia del patriarca-autor (antes visto como creador y genio), para que éste solamente brinde un espacio de convivencia entre disímiles textos y discursos. Es un fenómeno apreciable ya desde finales de los 60 con *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig, y la preferencia del autor argentino por la recodificación de tópicos cinematográficos. No podemos olvidar el monumento literario de 1974 que es *Yo, el supremo*, de Roa Bastos, donde la escritura y el collage interdiscursivo toman el protagonismo. Y asimismo, pasamos por autores como Jorge Franco, Abel Posse, Isabel Allende, Bryce Echenique, Osvaldo Soriano...

El texto del posboom es espacio liberado donde convergen múltiples discursos. Toma –generalidad del arte posmoderno– de todas las fuentes, y las pone a dialogar. Emergen y se revalorizan los despectivamente llamados "subgéneros" literarios: la novela rosa, el folletín, la crónica; y tiene un peso esencial la novela policial (a la que Borges ya se había acercado en su cuentística).

La nueva novela latinoamericana, además, corresponde a una generación marcada por los *mass media*. La prensa, la radio, la música, la telenovela y el cine hollywoodense han edificado un imaginario colectivo de mitos e iconos de la sociedad de consumo, que estos escritores no pueden obviar. Muchos de ellos, e incluso algunos autores precedentes, partieron del periodismo y realizaron, además, guiones para cine. El celuloide de Hollywood se convirtió en una religión para los jóvenes de América Latina, en tanto implicó una nueva transculturación: la del siglo XX. La cultura norteamericana no fue vivida con tal intensidad por las generaciones anteriores. Dice Donald Shaw:

> Fuentes, García Márquez o Donoso, leyeron la mejor narrativa norteamericana dentro del vasto conjunto de la literatura vanguardista mundial; los jóvenes posteriores vivieron el cine, la televisión, el rock, los jeans, las revistas ilustradas, los supermercados, la droga, la liberación sexual, los drugstores, que inundaron la vida latinoamericana con profunda incidencia en las capas más populares, menos intelectualizadas, y menos dispuestas a resistir la avalancha que los sectores cultos impregnados todavía de tradiciones europeas (Shaw: 470).

Es difícil hallar a un autor del posboom que no practique en su narrativa la tendencia fragmentadora, las rupturas del discurso que marcan los sistemas modernos de comunicación de masas. El escritor argentino Osvaldo Soriano es acaso uno de los novelistas que más explícitamente plasma la inquietud cultural de su era, la avalancha estadounidense del cine, el *comic* y el policial. Su primera novela, *Triste, solitario y final*, de 1973, surge como homenaje a los mitos masivos que se adueñaron del imaginario universal. El cine cómico de la destrucción total, con los ídolos inolvidables de El Gordo y El Flaco, el cine del Oeste, la novela negra cultivada por Hammett y Chandler, son evocados crítica y nostálgicamente por Soriano como géneros que perdieron su savia auténtica bajo la automatización del mercantilismo, o las nuevas tecnologías que acompañan al consumo. Soriano nutre su obra de los paradigmas "pseudoculturales" que pudieron haber ascendido a mayor jerarquía.

Particularmente en *Triste, solitario y final*, Soriano es capaz de imbricar talentosamente disímiles discursos mediante un mosaico intertextual que maneja la parodia y la transcodificación. La novela resulta una simbiosis genérica del celuloide y la novela negra, y además remonta su origen a la crónica periodística.

Detenernos en esta obra argentina resulta un ejercicio provechoso, en tanto constituye todo un laboratorio para el juego con la textualidad del posboom latinoamericano. Trataremos, a partir de ahora, de analizar su constitución –estructural y temática– partiendo de los pre-textos,[1] o pilares sostenes de la edificación intertextual. Deslindar la huella de los medios masivos y el respaldo literario del policial es casi una osadía (con intenciones metodológicas) en un texto donde resultan inseparables en su engranaje constructivo.

> La novela resulta una simbiosis genérica del celuloide y la novela negra, y además remonta su origen a la crónica periodística

Los *mass media* en la configuración textual de *Triste, solitario y final*

En una entrevista concedida a la revista chilena *Análisis*, Osvaldo Soriano declaraba: "Tengo el humor de la película muda [...] Recuerdo que mi madre me contaba películas de El Gordo y El Flaco que me hacían reír mucho" (Cea: 34). He aquí la génesis de uno de los pilares que estructuran la novela a partir del discurso intertextual: la comedia catastrófica que protagonizara el legendario dúo por los años treinta. La primera referencia aparece en la dedicatoria que inicia el texto:

> En memoria de:
> Raymond Chandler
> Stan Laurel
> Oliver Hardy

Triste, solitario y final tiene su punto de partida en la historia de Oliver y Hardy. Soriano manipula ambiguamente datos ficticios y reales que recrean la llegada de El Flaco y Chaplin a Estados Unidos, y una parte de la carrera hollywoodense del dúo cómico. Concluye con el triste ocaso de un género –y un par de actores–, desplazados por la nueva sensibilidad del cine sonoro, y por las estrellas que reacomodaron su carrera. Así, Dick Van Dyke, Chaplin y John Wayne encarnan el triunfo de los que sobrevivieron reajustándose a las nuevas manipulaciones de la pantalla. Hardy, Buster Keaton y el acabado Stan, representan la cultura que quedó despopularizada. Aquí Soriano conduce al Flaco hacia el encuentro con otro paradigma del polvo y el olvido: el detective Philip Marlowe, que simboliza la agónica literatura policial. Dos emblemas frente a frente indagando por el culpable del crimen de la decadencia, del homicidio popular, identitario, cultural...

Triste, solitario y final se divide en dos partes. La primera comprende los capítulos del 1 al 7; y la segunda, del 8 al 21. El primer capítulo interactúa con el séptimo mediante un paralelismo poético. Ambos narran con idénticas imágenes dos amaneceres: el de la llegada de Stan con Chaplin a Norteamérica, desposeído y esperanzado, y el de su retorno con Oliver a costas inglesas. Se traza un recorrido circular, cuyo vértice es el personaje de El Flaco. Los cuarenta años que abarca el tiempo de la historia vienen a concluir con una cita que funciona como un límite estructural entre ambas partes. Se trata del fragmento de un discurso fúnebre dedicado a Stan Laurel por Dick Van Dyke, y con su presencia se asevera la muerte del personaje a través de un préstamo textual.

Esta primera parte de la novela está trabajada sobre la interdiscursividad de manera doble –juego que no ha de extrañarnos en Soriano. Casi todos los capítulos son la reescritura de una reescritura. No sólo manipula el mundo cinematográfico hollywoodense en actores y escenas fílmicas, sino que constituye la segunda versión, o mejor, la versión literaria, de un pre-texto periodístico publicado por Soriano en 1972, en el diario *La Opinión*. Esta crónica, titulada "Laurel y Hardy. El error de hacer reír", según palabras del autor, fue "una suerte de entrenamiento literario" (Neyret: 8).

Las alusiones cinematográficas no se detendrán en la descripción de escenas de humorismo catastrófico, como la dirigida por Hal Roach en el restaurante, o la violenta golpiza que descarga John Wayne sobre Marlowe, y que se erige en el pasaje de un *western*. La segunda parte de la novela llevará en sí la carga de un guión de cine (de una comedia negra o un policial cómico).

El juego de Soriano con la textualidad, la disolución de toda autoridad tras un collage de alusiones intertextuales, de recodificación de pre-textos, la relevancia del "compilador" en detrimento del creador, se acentúa con la aparición de Osvaldo Soriano-personaje. Este recurso de la autorreferencialidad, dado ya desde Cervantes, pero también presente en la vanguardia latinoamericana –Borges, Sábato, Onetti–, ficcionaliza la palabra plenipotenciaria del escritor como una caricatura.

Stan Laurel hilvanaba a su alrededor los sucesos en la primera parte. En la segunda, será su memoria quien hermane a dos personajes disímiles y paralelos (Marlowe y Soriano) en un accionar común que los irá convirtiendo, suceso tras suceso, en una nueva versión del famoso dúo cómico. El gordo Soriano y Marlowe comenzarán a enlazar aventuras de un peligro risible, colmadas de equívocos, que se van complejizando a partir de un detalle intrascendente. El asalto a Dick Van Dyke, el episodio con los matones de Frers, la paliza de los policías, el caos en el edificio de la Academia, el secuestro de Chaplin, el encuentro con los hippies... van sazonando un rico texto basado en la transcodificación. La novela tiene elementos del *film noir* en ciertos patrones como las persecuciones de autos y los tiroteos; y del *western*, en la golpiza de Wayne, que luego proyectan, y en la huida en calidad de bandidos de los protagonistas, donde además está el elemento típico del tren. Pero todo se recontextualiza en la profusión de enredos absurdos y humorísticos a favor de la "comedia de la destrucción total", y tanto Marlowe como Soriano se van trasformando en Laurel y Hardy.

Un fragmento revelador en este sentido es el diálogo entre la joven Crystal (uno de los pocos personajes femeninos que intervienen) y Marlowe:

> —Si no se ofenden les diría que ustedes parecen una caricatura.
> [Y más adelante]
> —Él [Soriano] quiere escribir sobre Laurel y Hardy. Vino a Los Ángeles para investigar sus vidas. Desde que empezamos a trabajar juntos nos va siempre mal.
> —Como a ellos– observó Crystal (Soriano: 115-116).

Pero las reflexiones metatextuales no se detienen. Los personajes valoran la vida, precisamente, como un guión cinematográfico. Dice Marlowe:

> —La historia la hace Chaplin, Soriano. Nosotros estamos solos y el guión nos perjudica [...]
> —Sí– dijo Soriano –es un guión de mierda (Soriano: 164).

Y luego, Van Dyke personaje durante la irrupción del dúo en su oficina: "—¡Esta comedia es incomprensible, señores!" (Soriano: 59).

El propio texto juega con el lector enunciando a cada momento las intenciones de Soriano de escribir una novela sobre El Gordo y El Flaco. La novela ha de ser, precisamente, la que estamos leyendo, donde los dos personajes resemantizados y puestos en Los Ángeles de los 70, a través de Marlowe y del periodista argentino.

La segunda parte de *Triste, solitario y final* respeta una ordenación cronológica que desechó la primera. La secuencia fragmentada de la trama recuerda, intencionalmente, una serie televisiva o un montaje cinematográfico. Inserta, además, elementos del *spot* publicitario, resaltado en mayúsculas y en una disposición que equipara la página a la pantalla:

> JOHN WAYNE en
> Los héroes no mueren nunca
> ¡Un film excepcional donde John Wayne
> lucha contra indios y bandidos!
> ¡No deje de ver este film colosal!
> ¡Acompañe a John Wayne en sus aventuras!
> ¡VÉALO HACER JUSTICIA! (Soriano: 54-55)

Estamos así ante un recurso intertextual de fuerte carga irónica. La figura de Wayne se ha desprestigiado frente al lector como un burdo oportunista, que los mecanismos de consumo venden tras la fachada de un heroico *cowboy*. Tampoco faltan las alusiones a comerciales, en una ciudad regida por el mercantilismo: Coca Cola, Fanta, Marlboro, Ford, Philips, Carlson, Eveready...; o el papel de la prensa sensacionalista encarnada por la NBC.

La novela debe al discurso cinematográfico no sólo la mayor cantidad de personajes –actores hollywoodenses (Stan, Oliver, Chaplin, Wayne, Van Dyke, Liz Taylor, Dean Martin, Mía Farrow, Mickey Rooney y otros) o estereotipos (los matones, la rubia Diana Walcott)– sino también el estilo narrativo. El abundante diálogo, las descripciones físicas tan figurativas y detallistas, así como movimientos gestuales exagerados, a veces sugieren que *Triste, solitario y final* no es sólo una novela sobre el cine, sino para ser llevada al cine.

Es así una obra representativa del protagonismo de la textualidad, los juegos narrativos e interdiscursivos vinculables al imperio de los *mass media*, y de la interculturación latinoamericana con los hegemónicos patrones estadounidenses. Es el homenaje a una cultura popular que vivió su crisis en los 70, y a la vez, la novela asume tonos satíricos

en la simbiosis discursiva de géneros fílmicos marginados: la comedia destructora y el cine del oeste. Soriano también alude a géneros musicales populares: el bolero y el tango, a través de la referencia a Manzanero y Gardel.

La novela policial como pre-texto de *Triste, solitario y final*

La remisión de *Triste, solitario y final* a la novela policial puede parecer también inaugurada por la dedicatoria, donde el nombre de Raymond Chandler (receptor del homenaje) precede incluso a los de los famosos cómicos. Sin embargo, antes el propio título de la novela devela el guiño intertextual que la relaciona con una novela negra. Se trata de *El largo adiós*, de Chandler, donde el protagonista alega: "Hasta la vista amigo. No le digo adiós. Se lo dije cuando tenía algún significado. Se lo dije cuando era triste, solitario y final" (Neyret: 6).

Soriano recorta la cita perteneciente a los últimos párrafos del libro del norteamericano, para inaugurar el suyo. Su novela comienza al terminar aquélla, y este sentido de continuidad alerta al lector, despierta su capacidad asociativa ante un texto nuevo, que absorbe los códigos policiales.

La reaparición del personaje por excelencia de Chandler, Philip Marlowe, también como protagonista de la novela de Soriano, nos revela un préstamo intertextual típicamente posmoderno. *Triste, solitario y final* persigue homenajear al perdido género policial como lo ha hecho con las comedias de la destrucción total. Al igual que el dúo cómico, el detective privado, como personaje, vivió su decadencia y desaparición en los tempranos 60.

La novela policial de línea dura fue reemplazada en las librerías por burdos *best-sellers* repletos de violencia, que se alejaban de los orígenes del género. Así que *Triste, solitario y final* constituirá el encuentro de dos patrones culturales agónicos.

El Marlowe de esta obra, avejentado y perdedor, conecta, entre la primera y la segunda parte del libro, el dilema del viejo y despreciado Stan, y las investigaciones que sobre el dúo cómico pretende emprender el periodista argentino. El propio autor confiesa que el investigador de Chandler se le reveló como único personaje capaz de conducir la pesquisa sobre el par de actores. Marlowe y Soriano-personaje, en su papel de contrarios/ complementarios, promueven constantes aventuras partiendo de móviles detectivescos. No sólo se homologarán al Gordo y el Flaco en sus actuaciones catastrofistas, sino también a la clásica pareja policial del investigador (aún dotado de mesura) y el asistente imprudente que, sin embargo, en alguna ocasión es capaz de salvarle la vida (recordemos el rescate de Marlowe que Soriano emprende cuando aquél está a punto de morir asfixiado por los mafiosos). Al encontrarse por vez primera, Soriano y Marlowe conversan:

—Soy periodista, pero no busco información. Estoy escribiendo una novela sobre Laurel y Hardy. —Conocí a un solo novelista, un tal Wade, y me trajo problemas (Soriano: 37).

Éste resulta un nuevo guiño intertextual, que consiste en la mención del escritor Wade, personaje de Chandler en *El largo adiós*, y que aunque sólo aparece referido en la novela argentina, basta para confirmarla como "continuación" de aquella.

Osvaldo Soriano reconoce el trasfondo chandleresco de su obra en múltiples entrevistas, donde confiesa que fue el autor norteamericano quien le abrió "la puerta de la literatura" y "la conciencia de estar haciendo una novela" (Neyret: 16). La estructura argumental de *Triste, solitario y final*, que prioriza el entramado social alrededor de la investigación antes que la astuta solución del enigma, encauza esta obra en la tradición de la novela negra norteamericana. La obra argentina no pretende certidumbres de ningún tipo. En su punto conclusivo, el detective asaltado de dudas, sin un paso de avance, queda abandonado en un final totalmente abierto y ambiguo. Marlowe confiesa a Soriano:

—Durante los días que estuvimos juntos me pregunté quién es usted, qué busca aquí.
—¿Lo averiguó?
—No, pero me gustaría saberlo (Soriano: 170).

Soriano ha enfatizado la humanización del personaje y el realismo que comporta la denuncia social (aunque no estemos ante una novela "realista", pretende ventilar cuestiones como la manipulación hollywoodense, la aberración consumista, la corrupción policial, la violencia social, la mafia). De este modo, *Triste, solitario y final* se nos presenta deudora de la llamada *línea dura* norteamericana, cultivada por autores como Dashiell Hammett y el propio Chandler. Centrándose en el protagonista y la relación con su agresivo mundo urbano, esta novela negra resulta distinguible de la homóloga policial británica (Conan Doyle, Agatha Christie...) que sacrificaba el realismo para priorizar la trama, la revelación del culpable y la astucia indoblegable del detective. La novelística norteamericana resulta así más ajustable a las intenciones críticas caracterizadoras, generalmente, de la estética del posboom. El cuadro social que suelen configurar los autores contemporáneos se aviene a una realidad vertiginosa, violenta, muy afín a los códigos expresivos del género negro, que como afirma Giardinelli, se apoyan en la "secuencia continua", en el dinamismo de las acciones, en la abundancia de diálogos (opuestos a un discurso monolítico), en la dureza sentimental de los personajes...

Muchos críticos consideran que *Triste, solitario y final* es la primera novela negra latinoamericana. De cualquier modo, intentar delimitar una clasificación cerrada para esta obra resulta desacertado. Su construcción resalta el mosaico intertextual de pre-textos en función de una hibridación genérica que recorre la comedia, las aventuras, el oeste y, desde luego, el policial.

A modo de final...

Si Soriano-autor se camuflajea detrás de su texto, entronizando el proceso de textualización como protagonista y siendo victimario de toda autoridad discursiva, la novela debe verse como portadora de valoraciones autorales. El recurso paródico hacia varias manifestaciones de la llamada "subcultura" ofrece una naturalización de escenas absurdas, de la violencia por la violencia y de la indiferencia humana como códigos canónicos de los géneros que se parodian, pero que permiten leer una crítica social. La elección del escenario citadino de Los Ángeles, cuna de Hollywood –también del consumismo y de la corrupción gansteril–, es una protesta contra la cultura hegemónica norteamericana, que colma los medios y la estética de Latinoamérica. De ahí la crítica a

la agresividad policial y de los medios (el pasaje de Wayne) a partir de la recontextualización de un género cinematográfico que logra la risa a la vez que destruye la propiedad privada, el orden social. Hollywood es visto como un nido de oportunistas despiadados y frívolos. Marlowe, en este sentido, es un desinhibido portavoz de Soriano: "Este país ha estado sumergido en la mierda desde hace muchos años, pero la gente decía que el olor era de margaritas silvestres. Cuando los Vietcong empezaron a revolver la mierda, la cosa cambió. ¿Usted ha visto gente feliz aquí?" (Soriano: 101).

El propio Soriano-autor apunta en una entrevista: "¿Y el *american way of life*? Tal vez Stan no haya querido provocar esos cataclismos en la sociedad, pero todas las películas que creó los contenían como si la anarquía fuera una manera de expresar una sociedad despiadada" (Neyret: 12).

Triste, solitario y final es un ejemplo de la relevancia del texto, de las imbricaciones intertextuales y paródicas en la novelística del posboom. La maestría de Osvaldo Soriano sabe fusionar y transcodificar diversos géneros de la cultura popular. Aunque nos acercamos a los conceptos que inaugurarán la posmodernidad literaria (el protagonismo de la intertextualidad, la "muerte del autor"), hay que saber escuchar, detrás del texto, a una voz creadora que problematiza los conflictos interculturales de América Latina en los últimos tiempos.

[1] Pretexto: así llamaremos a los textos primeros englobados por el texto resultante a través de la absorción intertextual.

Referencias bibliográficas

Cea, Margarita. "No creo que pueda escribir sin gatos", *Análisis*, Santiago de Chile, n. 363, 13-19 julio, 1987.

Giardinelli, Mempo. "Variaciones sobre la posmodernidad (o: ¿Qué es eso del posboom latinoamericano?)", *Puro cuento*, Buenos Aires, n. 23, julio-agosto, 1990.

Neyret, Juan Pablo. "Para textos bastan y sobran. La conformación del espacio paratextual en *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano", www.ucm.es/info/especulo/numero25/osoriano.html.

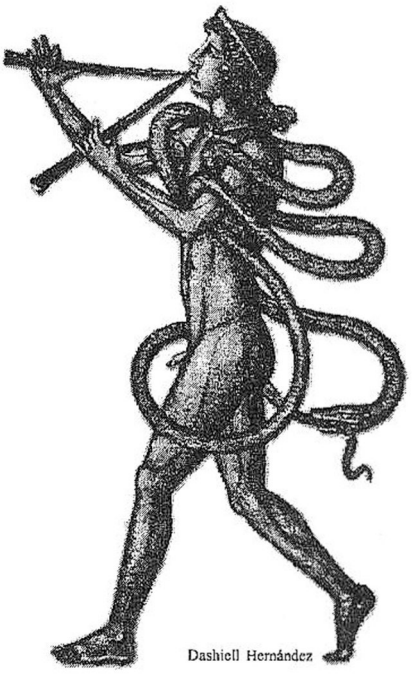
Pfister, Manfred. "¿Cuán posmoderna es la intertextualidad?", *Criterios*, La Habana, n. 29, enero-junio, 1991.

Soriano, Osvaldo. *Triste, solitario y final*, La Habana, Casa de las Américas, 1980.

Tornés, Emmanuel. "¿Qué es el posboom?", La Habana, Letras Cubanas, 1996.

MAROD

El **PODER** de la escritura: Ficcionalización de la Historia en *Yo, El Supremo*



Dashiell Hernández

Haydée Arango Milián

En 1974, los cimientos de la novela histórica decimonónica, al amparo de la filosofía positivista, se sacudieron con una fuerza insólita en el panorama de la literatura latinoamericana: aparecía la segunda novela del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, cuyo personaje protagónico era la controvertida figura de José Gaspar Rodríguez de Francia, dictador supremo de la República del Paraguay desde 1814 hasta su muerte, en 1840. En sus páginas, el autor se interesa en mostrar la prosperidad de un país que siguió el modelo social más avanzado de su época en América Latina, en contraste con un presente marcado por el desastre de sucesivas guerras y de políticas dictatoriales descaminadas. Por otra parte, la novela fue escrita desde el exilio entre 1968 y 1973, mientras Paraguay era gobernada por Alfredo Strossner, dictador de la República durante treinta y cinco años; y luego fue publicada en Buenos Aires, en medio de conflictos políticos definidos por una dictadura militar en crisis. Estos contextos, por lo tanto, hacen pensar que a Roa Bastos también le interesaba llamar la atención sobre un fenómeno harto común y perjudicial para Latinoamérica, y que inspiraría muchas otras novelas agrupadas bajo el tema de la dictadura como *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez (1972), y *El recurso del método*, de Alejo Carpentier (1974).

Teniendo como antecedente las corrientes historiográficas revisionistas del Río de la Plata, con *Yo el Supremo* Roa Bastos profundiza aún más en la oposición sostenida contra las versiones oficiales de la Historia, y examina una de sus condiciones de existencia más importantes como práctica de escritura en la región: el archivo poscolonial, en torno al cual se montan y se legitiman las instituciones y versiones historiográficas. El propio Roa Bastos declararía en una de las entrevistas concedidas a raíz de la aparición de su novela:

> Eso es lo que yo he intentado hacer y lo que más me costó en la elaboración del texto: este duelo, un poco a muerte, con las constancias documentales, para que sin destruir o anular del todo los referentes históricos, pudiera, sí, limpiarlos de las adherencias que van acumulando sobre ellos las crónicas, a veces hechas con buena voluntad pero con mucha ceguera.[1]

La batalla contra los falsificadores de la verdad no sólo forma parte de los presupuestos conceptuales de la novela, sino que además es el motivo que aprovecha la propia ficción como punto de partida argumental: la novela comienza con la reproducción, incluso gráfica, de un pasquín escrito a nombre del Dictador Supremo, donde dispone qué hacer con sus propios restos, y los de sus servidores, una vez que él haya muerto. De ahí que la novela sea, por una parte, la indagación del propio Supremo por el autor del falso pasquín; y por la otra, el recuento valorativo y justificativo de su vida, para limpiar la afrenta

---

* Este ensayo obtuvo el Primer Premio de la comisión de Estudios Literarios en la Jornada Científica Estudiantil de la Facultad de Artes y Letras, celebrada en abril del 2004.

del texto apócrifo. Así, la hermenéutica y la creación textuales son dos grandes preocupaciones que laten en toda la novela. Sin embargo, la versión del Supremo tampoco se erige como la verdad definitiva: su discurso es contrapunteado continuamente por la figura del compilador, en quien es evidente el desdoblamiento ficcional del propia Roa Bastos:

> En lugar del papel que suele corresponder al autor, al menos en el sentido tradicional de inventar una fábula o construir una trama narrativa imaginaria, me atrajo más, incluso me pareció más honesto, más en consonancia con los lineamientos de mi proyecto, el papel de compilador y seleccionador de las vivencias que, de un modo u otro, han sentido los paraguayos de todos los tiempos, amigos o enemigos de Francia, proyectadas ahora a esta narración imaginaria en la que la voz del autor se diluye y anula hasta desaparecer. Por ello no firmo como autor, sino como compilador.[2]

"—La Historia está en el Hospital, señor, guardada bajo llave en el armario",[3] diría al dictador su secretario personal Patiño, después de que aquel le pidiera *Las Revoluciones de Paraguay,* uno de los tantos libros contra los que el Supremo arremete por tergiversar verdades. El ataque a la historiografía oficial aparece también en otras páginas de la novela: el episodio de la caída del caballo, tantas veces repetido desde varias perspectivas, ha sido interpretado a la luz de un simbolismo en relación con la Historia: el caballo del Supremo se asusta ante la presencia de Pedro Lozano, autor de cierta historiografía calumniadora de su gobierno. Este encuentro es como el anticipo del asesinato póstumo del Supremo por la Historia oficial, que durante muchos años fijó la imagen del "Paraguay lúgubre de Francia".

Los que aún se empeñan en el asunto de las clasificaciones literarias se han visto en apuros a la hora de enfrentarse a un texto como *Yo el Supremo*, por la deliberada mezcla que se da en sus páginas de historia, novela, ensayo sociológico, filosofía moral, biografía novelada, panfleto revolucionario, documento justificativo y confesión autobiográfica; y porque entre los propósitos de Roa Bastos están el de sostener un debate sobre los límites de la literatura, y el de cuestionar el propio sistema verbal. Ángel Rama, que lo valora como un "inclasificable libro", advierte su emparentamiento con obras del siglo XIX cuya especificidad literaria fue ampliamente cuestionada, como *Facundo* o *Los Sertones*. Otros, como Juan Manuel Marcos, piensan que no se trata ni de novela histórica ni de biografía novelada, sino de una obra de absoluta ficción. Aún el propio Roa Bastos se ha referido a ella como una "novela de ficción pura". No obstante, si a algún subgénero se acerca la obra es al de la biografía novelada, por cuanto estamos ante un personaje histórico real, ante una época cronológicamente delimitada y reconstruida, y ante un país cuya cultura está muy bien representada.

En los estudios de Lukács sobre la biografía como una forma específica y eficaz de la novela histórica moderna, el teórico advierte cómo su popularidad "se debe más bien a que sus principales representantes desean enfrentar al presente con grandes figuras ejemplares del ideal humanista como modelos, como precursores vivos y resucitados de las grandes luchas actuales".[4] Generalmente, la novela histórica de comienzos del siglo XIX en América Latina encuentra esos modelos en los ciudadanos comunes, o en los tipos representativos del colectivo social. Sin embargo, Seymour Menton advierte cómo a la novela más actual le interesa el retrato desacralizador de las personalidades históricas más destacadas. *Yo el Supremo* sería un ejemplo claro de este fenómeno, aunque, como veremos más adelante, en este caso se trata de una compleja mezcla de desacralización y ejemplaridad.

Partiendo de *Los sufrimientos del joven Werther*, de Goethe, Lukács también reconocía que la biografía nunca estuvo desvinculada de la invención poética. Pero en la novela del escritor paraguayo el elemento ficcional ocupa un lugar tan importante como el histórico, precisamente porque su intención ha sido la de "construir una novela a partir de la realidad histórica para que, a su vez, la novela pudiera convertirse en historia; en otro tipo de historia desde luego".[5] El material histórico y biográfico ha sido puesto en función de una concepción novelesca, y se ha subordinado a las necesidades que dicta la ficción. De ahí que sea ésta una obra que se aleja de los moldes tradicionales de la biografía romanceada, puesto que el punto de vista narrativo se traslada a la conciencia, a veces desenfrenada y alucinante, del propio protagonista, y porque los materiales históricos están ordenados, seleccionados y manipulados según necesidades literarias e ideológicas. De esta forma, *Yo el Supremo* rompe con el modelo romántico de novela histórica que estudia Lukács, y con el de biografía novelada como modo particular de aquélla. En la novela, lejos de ser contradictorio el enfrentamiento entre la verdad objetiva y la creación ficcional, la una se apoya en la otra para potenciar su autenticidad. Juan José Saer advierte que "la paradoja propia de la ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad".[6] Lo mismo se ha planteado Roa Bastos como definición de la Historia, por lo que en la novela recurre con toda intención a "mentiras" ficcionales para ser más verosímil.

La singularidad histórica del Karaí Guasú

> *Desde el momento en que uno*
> *dice* yo, *uno es otro.*
> EZRA POUND

Ángel Rama ha elogiado en las novelas de dictadores latinoamericanos "la capacidad de construirse totalmente en torno al personaje, como en las brillantes épocas [de Sthendal o Flaubert]".[7] En *Yo el Supremo,* Roa Bastos aprovecha la interesante personalidad del Doctor Francia para lograr una imagen diferente a la visión tradicional con que hasta entonces lo había fijado la historiografía. Si bien es cierto que el dictador se ha convertido en un arquetipo latinoamericano, la figura del Doctor Francia se resiste a ser encasillada esquemáticamente en sus moldes. En primer lugar, porque su gobierno comenzó siéndolo bajo el sentido original del dictador del derecho romano: un individuo que obtiene el poder como consecuencia de un accidente en la vida constitucional.[8] En segundo lugar, porque como diría el propio Roa Bastos, "el dictador Francia construyó un país y así escapó a las coordenadas maniqueas de la novela del tirano".[9] El Supremo fue fundamental para la conformación de la nacionalidad paraguaya, para hacer de su país una nación independiente, con una cultura y una economía autónomas, aunque los medios empleados para sus fines hayan sido el aislamiento y el militarismo.

Su dictadura nacionalista y popular lo diferencia de muchas otras que han caracterizado al continente.

El Doctor Francia fue un hombre de letras y de ciencias, que impidió el desarrollo de la educación superior y clausuró las fronteras patrias. Organizó un ejército temerario y una de las flotas más capaces del continente; torturó y ejecutó públicamente a sus enemigos, confiscó sus bienes y expulsó a sus familiares; y sin embargo, mantuvo un clima de sosiego y bienestar durante todo su gobierno. Fue amenazado por Artigas de invadir militarmente el país, pero cuando el jefe uruguayo fue derrotado y reclamó asilo, el Doctor Francia lo acogió en Paraguay y le confirió una pensión vitalicia. También fue amenazado por Bolívar a causa de la retención en tierras paraguayas del médico francés Bonpland, que era amigo de El Libertador. Su política se caracterizó por la restauración de la libertad de cultos, la separación de la Iglesia del Estado, la imposición de la austeridad a la iglesia católica, el férreo control estatal sobre el comercio y la economía –para impedir la penetración del capital extranjero–, la creación de las Estancias de la Patria –especie de fondos agropecuarios del Estado destinados a abastecer a la población y al ejército–, y la atención al problema indígena, sobre todo a partir del respeto al cultivo colectivo de la tierra, el mejoramiento de sus condiciones de vida y la oficialización del guaraní como segundo idioma del Paraguay.

Aunque por una parte la novela abunda en los beneficios que el Doctor Francia trajo al Paraguay, también se le ataca su excesiva ambición de poder y la traición final a los intereses populares. Hacia el final de la novela se hace un duro ataque a la figura del Supremo, y los principales reproches son los siguientes: "Te alucinaste y alucinaste a los demás fabulando que tu poder era absoluto", y "dejaste de creer en Dios pero tampoco creíste en el pueblo con la verdadera mística de la Revolución; única que lleva a un verdadero conductor a identificarse con su causa; no a usarla como escondrijo de su absoluta vertical persona, en la que ahora pastan horizontalmente los gusanos".[10] No se trata, pues, solamente de encomiar al dictador, sino de reflejarlo en toda su complejidad y contradicción: se trata de advertir las ventajas de un gobierno progresista y radical, y, a la vez, los peligros del Poder Absoluto.

En ese sentido, la dictadura del Doctor Francia es tratada en la novela como una fatalidad desgraciada que plantea en sí una imposibilidad, al pretender alcanzar lo Absoluto. La frase de Francia de "poner el dedo en el dado, y el dado en el dédalo", parece explicar su intención de controlar incluso al azar, para con ello encontrar una salida al laberinto político. El meteorito que el dictador ha hecho trasladar hasta su despacho es un símbolo de la voluntad de dominar incluso el "azar del universo".

El Supremo se debate constantemente en una dualidad que ha quedado planteada desde el propio título de la novela: se trata del binomio YO/ÉL, que persigue representar la separación entre la figura individual (lo subjetivo) y la figura histórica ya fijada por el mito y los textos (lo colectivo). La existencia de esas dos dimensiones es advertida por el propio personaje: "YO siempre he sido YO; es decir, cuantos dijeron YO durante ese tiempo, no eran otros que YO-ÉL, juntos".[11] Poco a poco, sin embargo, el lector puede advertir en el monólogo del Supremo cómo éste se siente paralizado en ocasiones por ÉL, por su imagen ya fijada en la conciencia colectiva de su pueblo: "Erguido en la puerta, lleno de ojos, ÉL me está observando. Su mirada se proyecta en todas direcciones. Da una palmada. Una de las esclavas acude al punto. Trae algo de beber, oigo que ÉL ordena. Ana me mira con los ojos de ciega. YO no he hablado. Oigo que ÉL dice: trae al doctor una limonada bien fresca".[12] Finalmente termina anulándose el YO, vencido por el Poder Absoluto: "YO es ÉL, definitivamente. YO-ÉL-SUPREMO".[13] Es en ese momento cuando se desvirtúa el carácter del gobierno de Francia, porque, como diría la investigadora Gladys Vila Barnes, "el verdadero poder del Supremo se da mientras se combinan y forman un todo armónico las tendencias subjetivas del hombre histórico con la voluntad colectiva".[14]

El desdoblamiento del dictador se da no sólo dentro de su propia personalidad, sino también a partir de personajes que le acompañan y le sirven de complemento, como su perro Sultán, igualmente cascarrabias y solitario, y su secretario personal Patiño.[15]

Lukács, en sus estudios sobre la novela histórica, advierte la diferencia entre "individuo histórico" y "héroe individual":

> La configuración de los "individuos históricos" a través de sus victorias o de su fracaso en el cumplimiento de su misión histórica elimina de los personajes todo lo mezquino y anecdótico de la narración biográfica, sin que por ello su destino tuviera que renunciar a su emotividad humana. El más íntimo núcleo personal de su naturaleza, sus más apasionados afanes personales, se hayan vinculados estrechamente a la tarea histórica que debían cumplir.[16]

Roa Bastos rompe con esa distinción tradicional porque se concentra en un personaje real cuya subjetividad explora sin descuidar por ello su dimensión histórica y su representatividad: el Doctor Francia no sólo es el eje de los problemas históricos que al autor le interesa explorar, sino que está capacitado para interpretarlos, o incluso, recrearlos. En ese sentido *Yo el Supremo* es la biografía intelectual de un individuo histórico.

La pluralidad discursiva

> *Con alivio, con humillación, con terror, descubrió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.*
>
> JORGE LUIS BORGES, "Las ruinas circulares".

La estructura abierta de la novela propone una alternativa opuesta al discurso sistémico tradicional: la novela no está dispuesta por capítulos, no sigue una secuencia argumental cronológica que obligue a leerla en el mismo orden en que ha sido escrita. Su fundamento organizativo está en la fragmentación, y con ello Roa Bastos se opone al discurso causal característico de la Historia oficial. Hay circulares perpetuas dictadas por el Doctor Francia, apuntes de su Cuaderno Privado, diálogos con su secretario Patiño, con su perro o con algunos personajes históricos, anotaciones del Cuaderno de Bitácora, monólogos interiores, notas intercaladas del compilador, textos históricos a pie de página, voces de personajes secundarios...

El monólogo del dictador nos ofrece la interioridad de un individuo histórico que está capacitado para reflexionar sobre los temas fundamentales de la novela: la nacionalidad paraguaya, el poder absoluto y el propio acto creador. La distinción del Doctor Francia como un hombre letrado

justifica que sea él mismo quien implemente su discurso, y quien reflexione sobre su propia significación histórica. Por tanto, su figura funciona en la novela como objeto y como sujeto del discurso. El propio personaje reconoce en algún momento de la novela que "si a toda costa se quiere hablar de alguien no sólo tiene que ponerse en su lugar: tiene que *ser* ese alguien".[17] Y Roa Bastos se ha permitido penetrar en la conciencia del Supremo para estar todavía más cerca de su realidad histórica e individual, para tratar de *ser* él. Ahora el dictador es sujeto de la historiografía; pasa críticamente por los testimonios almacenados en los archivos, se burla de los testigos, y produce su alternativa nacional-popular. Su discurso es diferente al de la historiografía tradicional: el dictador no escribe la historia; sino que la hace mientras la habla. Es decir, la *dicta*. Se hace así una crítica a la escritura como sostén cultural del "documento" sobre el cual se ha alzado la historiografía científica.

Casi toda la obra está formada por este largo monólogo del dictador, en el que se funden el discurso del poder absoluto y el de la locura, el de la omnipotencia y el de la enfermedad y la muerte. Dentro del discurso del Supremo pueden distinguirse claramente dos etapas distintas: una, encarnada en la Circular Perpetua, en la que éste se dirige al pueblo y hace un recuento valorativo de la historia paraguaya, para justificar su política y limpiar la infamia del pasquín que da inicio a la novela; y la otra, representada en el Cuaderno Privado, es un autoenjuiciamiento de su significación en la historia. Roa Bastos instala el dilema histórico del dictador en su propia conciencia.

El monólogo del dictador nos ofrece la interioridad de un individuo histórico que está capacitado para reflexionar sobre los temas fundamentales de la novela: la nacionalidad paraguaya, el poder absoluto y el propio acto creador

El discurso del Supremo es interrumpido y contrapunteado en diferentes momentos por otros que podríamos llamar *contratextos*, como llamadas a pie de página, anotaciones con letra desconocida, hechas al margen de los escritos del Supremo; notas extraídas de fuentes históricas, a veces apócrifas; voces que interrumpen y que son interpeladas por el dictador... Además, hay otros elementos que interrumpen continuamente su discurso, como hojas quemadas, caligrafías ilegibles y páginas empastadas. Incluso, una de estas circunstancias externas impide que el lector conozca el final de la novela, dejando así que sea él mismo quien descubra la verdad última, o quizás nos quiera convencer de su inexistencia. La intertextualidad y la negación son, pues, dos formas empleadas para desacralizar el discurso dictatorial, y que contribuyen a definir la producción del texto como un proceso ilimitado, de manera que cualquier comentario que se le haga no será sino un fragmento del mismo.

Dentro de los discursos que se oponen al del dictador sobresale, por su importancia, el del compilador, en quien, como ya había apuntado, se ha visto la encarnación ficcional del propio Roa Bastos. El compilador, cuya función ha sido la de copiar "fielmente lo ya dicho y compuesto por otros", en ocasiones interrumpe directamente al Supremo para contradecirlo, lo cual representa un desafío a su autoridad, y a su versión, necesariamente parcializada, de la Historia. Para negar las facultades omnímodas del dictador, el compilador muchas veces completa alguna información ignorada por aquel, o rectifica exageraciones descriptivas que el Supremo hace de personajes que le resultan antipáticos. Tantas son las interrupciones del compilador que el Doctor Francia llega a confundir su propio discurso: "¿O es mi corregidor y comentarista el que vuelve a interrumpir nuestra charla?"[18] Al final, es el compilador el que condena los excesos del dictador y señala sus faltas. Su voz parece estar recordándole constantemente al Supremo que él no es más que una creación ficcional subordinada a la voluntad del autor, a semejanza de aquella idea borgeana de que hay una Dios detrás de Dios, y que se refleja en textos como el de "Las ruinas circulares", donde sólo al final descubrimos al creador como una creación de un creador otro.

En la "Nota final del compilador" –especie de paratexto con que termina la obra y que no hace sino problematizar aún más las fronteras entre lo ficcional y lo real– se distingue a la novela como resultado de una ardua investigación. A diferencia de otros textos, éste ha sido leído primero y escrito después: "el propósito de esta excavación de bibliómano consiste en carnavalizar el texto culto, convertirlo en fiesta popular, en risa sarcástica contra el lenguaje sagrado de los historiadores". También se señala la importancia de las fuentes orales en la conformación de la novela, y se le compara con esos libros que, como la *Ilíada*, han sido el resultado de una elaboración colectiva. Por eso, el compilador afirma que es un libro "tan antiguo como el pueblo que lo dictó".[19] La conciencia colectiva no sólo reúne tradiciones y culturas diferentes en la novela, como la mitología clásica grecolatina, la cristiana, la guaraní y la popular; sino que también permite representar una concepción de la Historia en la que se unifican el presente, el pasado y el futuro. A la memoria de "masca-masca", de "ingiero-digiero", "repetitiva, desfigurativa, mancillativa" –de las versiones oficiales de la Historia–, se le opone la "memoria sentido, memoria juicio dueña de una robusta imaginación capaz de engendrar por sí misma los acontecimientos".[20] Es esta última la memoria colectiva, la memoria del pueblo, la que verdaderamente conforma la Historia. El pueblo que dice representar El Supremo no escribe, no deja las huellas leídas por la historiografía. Pero para Roa Bastos el lenguaje oral es más auténtico que el escrito: "No has arruinado todavía la tradición oral sólo porque es el único lenguaje que no se puede saquear, robar, repetir, plagiar, copiar. Lo hablado vive sostenido por el tono, los gestos, los movimientos del rostro, las miradas, el acento, el aliento del que habla. En todas las lenguas las exclamaciones más vivas son inarticuladas."[21]

...de adiós hacia adelante/ los vicios tornatrases

Pero nadie prestaba atención al relato,
porque el sol viajaba de oriente a occidente,
y las horas que crecen a la derecha
de los relojes deben alargarse por la pereza,
ya que son las que más seguramente
llevan a la muerte.
ALEJO CARPENTIER, "Viaje a la semilla".

Los siete relojes no sincronizados que el Supremo instala en su despacho parecen sugerirnos que su voluntad de poder se extiende también al Tiempo. La imposibilidad de semejante dominio queda representada con la degradación física del dictador, que comienza a perder la vista y, con ella, el dominio sobre las palabras que le ayudan a construir su mundo: su incapacidad visual le hace convertir la frase "sufro de alegría", en "orfus et alergia", especie de sentencia latina cuyo segundo elemento apunta directamente a un problema físico. Sin embargo, el dictador termina burlándose del tiempo también desde el poder, porque sus descendientes ocupan sucesivamente el gobierno del país una vez que él muere. El propio desdoblamiento del Supremo en YO/ÉL es un combate contra el tiempo, en tanto que lo primero significa lo mortal y lo segundo lo imperecedero e intemporal. En la novela aparecen las voces de niños encuestados que afirman que "Francia quizás tiene mil años", y que es tanto o "más viejo que el señor Dios", por lo que ha pasado a convertirse en un mito, en una figura inmortal. A Roa Bastos le interesa indagar en la dimensión mítica del dictador que ha sido fijada por la memoria colectiva, y para ello se vale de la ficción y de determinados elementos simbólicos. Dos nacimientos tiene el Supremo en la novela: primero es gestado en un cráneo –la cárcel del pensamiento– que ha sido encontrado bajo el Palacio de Gobierno, y luego nace en el río empuñando un fusil. Quedan así representados el nacimiento real y el mítico: el primero parte de una formación intelectual, y el segundo, el nacimiento a la Historia, en medio de la guerra. El cráneo le sirve a Roa Bastos para sugerir también las circunstancias de su muerte: al niño que lo encontró le piden que lo entierre si es de cristiano, y que lo arroje al mar, si es de indio: los dos son destinos que siguieron los restos del dictador.

Numerosos indicios textuales parecen indicar que el discurso del Supremo ha sido enunciado desde la muerte: su voz se siente como si estuviera bajo tierra, está sumergido en la oscuridad, siente el silencio de las profundidades, está "en hueso presente", y es uno más "entre los no-vivos". Colocar a su personaje protagónico en una dimensión semejante, le permite a Roa Bastos justificar su capacidad para vislumbrar la suerte de su pueblo, y para referir acontecimientos que ocurrirían después de 1840 –año en que muere el Supremo– como la referencia al pacto entre Argentina, Brasil y Uruguay, contra Paraguay, en 1865; a la guerra del Chaco en 1932, y al Tratado de Itaipú, firmado por el gobierno de Strossner en 1973, tan sólo un año antes de publicada la novela.

La condición de no-vivo del Supremo se ajusta a una percepción irreal del tiempo que desecha toda secuencia cronológica, y le permite, en cambio, la libre asociación de acontecimientos que estuvieron separados por el tiempo, pero que están unidos por un vínculo esencial. De esta forma, Roa Bastos se permite el análisis de los problemas de su país, sin barreras temporales. Así ocurre con el contrapunto entre Belgrano, enviado de la Argentina en 1811, y Correia, enviado de Brasil en 1824, a quienes el discurso del Supremo hace llegar al mismo tiempo, de manera que sus diligencias casi llegan a superponerse: "Por momentos el carruaje en que acompaño a Belgrano y el carruaje en que va Correia se aparean. Avanzan a contramarcha, ruedan juntos un tramo. Se juntan. Forman un solo carruaje".[22] Este contrapunteo es posible porque ambos enviados tenían los mismos intereses anexionistas y, a la vez, permite la comparación y el análisis de un problema que ha tenido lugar en diferentes momentos, pero que esencialmente es el mismo.

La superposición de eventos que han ocurrido en tiempos diferentes es un fenómeno frecuente en esta novela: el Supremo está en su casa mirando por un catalejo y, al mismo tiempo, está en la calle agitando los brazos a quien lo mira con un catalejo; Yegros exhibe en el pecho, indistintamente, las condecoraciones de Takuary y las heridas de su ejecución.

De esa forma se abren nuevas posibilidades interpretativas de la Historia, en oposición a la historiografía positivista y hechológica, propensa a aplicar sólo la relación causa-efecto a sucesos inmediatos en el tiempo. Y esa superposición espacio temporal se presenta como resultado de la voluntad de Poder:

> Puedo permitirme el lujo de mezclar los hechos sin confundirlos. Ahorro tiempo, papel, tinta, fastidio de andar consultando almanaques, calendarios, polvorientos anaquelarios. Yo no escribo la historia. La hago. Puedo rehacerla según mi voluntad, ajustando, reforzando, enriqueciendo su sentido y verdad. En la historia escrita por publicanos y fariseos, éstos invierten sus embustes a interés compuesto. Las fechas para ellos son sagradas. Sobre todo cuando son erróneas [...] El orden de las fechas no altera el producto de los fechos.[23]

Todos los moldes de la historiografía tradicional se han subvertido: a la cronología se ha enfrentado el desorden, y a lo sistémico lo fragmentario. Roa Bastos le ha dado la razón a las palabras de Gracián: "sólo mirándolas del revés se ven bien las cosas de este mundo".

La fatalidad del lenguaje escrito

En la batalla del dictador contra las palabras está representado el problema de la libertad, que es fundamental en la concepción de la novela –se insiste en la cárcel de las palabras, y en la sabiduría que contiene el silencio. Las palabras son traicioneras porque demuestran que es imposible lograr una completa identificación entre significado y significante: "¿Podrías inventar un lenguaje en el que el signo sea idéntico al objeto? Inclusive los más abstractos e indeterminados. El infinito. Un perfume. Un sueño. Lo Absoluto".[24] Al final de su vida, el Supremo se ve amenazado por la desconexión total entre el contenido y la expresión de las palabras, porque la vejez lo hace padecer de dislexia, una enfermedad que en el siglo XIX era conocida como la *ceguera verbal*.

Una de las formas en que el dictador se rebela contra la maldición de las palabras es renovándolas, creando nuevos significados a partir de una leve modificación de su escritura. Los ejemplos son numerosísimos: *entretén-y-miento*, *escri-vanos*, *fide-indigno*, *avispario (por obispario)*, *son-ido*, jugos *venéficos*, *sola-edad*, *sí-viles*...

El uso de neologismos, derivaciones, anagramas, antinomias, fragmentaciones, retruécanos... le permite al Supremo romper la relación entre contenido y expresión. El acto de escribir se presenta como la "desfloración de los signos", como la violencia ejercida sobre las palabras para conseguir de ellas un significado distinto al tradicional. No se trata, en la mayoría de los casos, de meros juegos de vocablos, sino que muchas veces esas modificaciones esclarecen lo que ha querido decirse realmente, como parece advertirnos el propio Supremo cuando precisa que "raza no es igual a azar, no es una simple inversión de términos".[25]

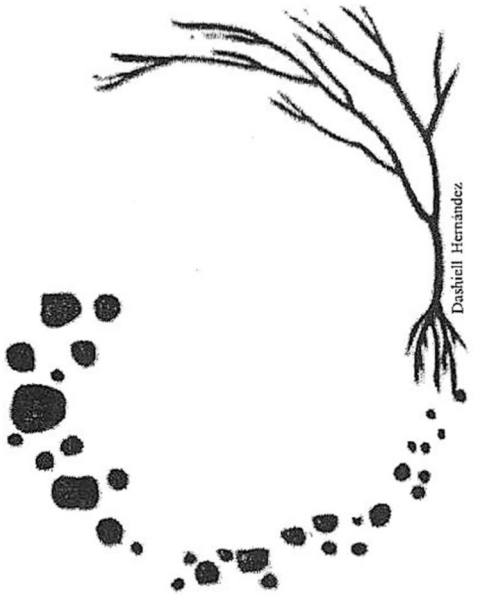
Escritura y poder están unidos por una relación de subordinación: quien tiene el poder tiene la escritura, y quien tiene la escritura, suele determinar la fijación de la Historia. Curiosamente, uno de los prisioneros políticos del Supremo se hizo famoso porque aprendió de memoria, en el cautiverio, el Diccionario de la Real Academia Española. La anécdota es aprovechada por Roa Bastos para hacer una analogía entre la palabra muerta, fijada por el diccionario,[26] y la muerte social del prisionero.

La batalla del Supremo contra el paso del tiempo, contra la muerte, contra las palabras, recuerda el batallar enloquecido del Quijote, una analogía que ya había sido advertida por Roa Bastos:

> [el Supremo es como] un Caballero Andante de lo Absoluto; es decir, un Caballero de la Triste Figura que cree, alucinadamente, en la escritura del poder y en el poder de la escritura, y que trata de realizar este mito de lo absoluto en la realidad de la ínsula Barataria que él acababa de inventar; en la simbiosis de la realidad real con la realidad simbólica, de la tradición oral y de la palabra escrita.[27]

Al Supremo le preocupan los límites del lenguaje, ya que necesariamente serían, como apuntaba Wittgestein, los límites de su mundo. Las transgresiones de la escritura y el protagonismo que se le da en la propia concepción de la novela, son elementos que subvierten los significados tradicionales del texto narrativo y del texto histórico. Batallar contra el lenguaje es rebelarse también contra todo lo que se ha forjado en él: el mito, la literatura, la cultura y la Historia.

1 "Escarbando a un Dictador: *Yo el Supremo*", entrevista concedida por Roa Bastos en *La Prensa*, Lima, 4 de febrero de 1975.
2 Ibídem.
3 Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, Siglo XXI, Argentina Editores S.A, Buenos Aires, 1974, p. 42.
4 Georg Lukács, *La novela histórica*, México, Era, 1966, p. 377
5 De una entrevista concedida por Roa Bastos para la revista paraguaya *Diálogo*, en octubre de 1974.
6 Juan José Saer, "El concepto de ficción", en *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997, p. 12.
7 Ángel Rama, *La novela en América Latina*, Universidad Veracruzana/ Fundación Ángel Rama, Montevideo, 1986, p. 376.
8 Aunque luego se haya convertido en un dictador según el sentido moderno de la palabra, o sea, aquel que se arroga todos los poderes políticos y los ejerce sin limitación alguna.
9 Isaías Peña Gutiérrez, "Quien esto dice se llama Augusto Roa Bastos", entrevista a Augusto Roa Bastos, realizada en diciembre de 1981, en *Escribir para respirar. Latinoamérica: ensayos y entrevistas*, Ediciones Opus Magna, Santafé de Bogotá, D.C, 1998, p. 224.
10 Roa Bastos, ob. cit., p. 454.
11 Ibídem, p. 297.
12 Ibídem, p. 103.
13 Ibídem, p. 450.
14 Gladys Vila Barnes, *Significado y coherencia del universo narrativo de Augusto Roa Bastos*, Editorial Orígenes, Madrid, 1984, p. 125.
15 La relación Dictador/ Escribiente apunta curiosamente a la doble acepción de la palabra dictar, como ejercicio de poder y como acto de decir lo que se quiere que sea recogido en el papel.
16 Lukács, ob. cit., p. 394.
17 Roa Bastos, ob.cit., p. 451.
18 Ibídem, p. 290.
19 Ibídem, p. 467.
20 Ibídem, p. 11.
21 Ibídem, p. 317.
22 Ibídem, p. 45.
23 Ibídem, p. 267.
24 Ibídem, p. 356.
25 Ibídem, p. 97.
26 "El diccionario es un osario de palabras vacías" (Roa Bastos, p. 15).
27 Tomás Eloy Martínez, "La batalla de las versiones narrativas", versión digital.



Mirta Suquet

*Me rozo los tobillos al caminar**
no sé caminar
de niña llevaba botas como un niño
se reían de mí
los que caminaban y corrían
orgullosos
enseñaban sus tobillos
su intacta inocencia pendiendo de un hueso.
Mi tobillo fue un punzante aprendizaje
el oficio de andar.
Después supe que el oficio
sería el trazo dejado en mis pies
el trazo de mis manos
sangre en la médula de la letra
el tatuaje que alguien escribe en mi carne
desde niña
sin tránsito ni memoria.
Después supe que ninguna corrección es posible.

El comienzo es la sangre que se vierte,
humana cicatriz que no se cierra,
mujer lloviendo piernas en la tierra
regazo vertical, sumiso, inerte.

El comienzo es cortina de la muerte,
el cuerpo desgarrado que se aferra
al terror de la herida, a la guerra
ajena de palabras y de suerte.

No el aire; sino la gotera espuria.
No la luz; sino la ciega enramada,
el ciclo áspero de resaca y furia.

No el camino, la plenitud gestada;
sino el tajo, el dolor, la sed, la injuria:
sangrante eternidad resucitada.

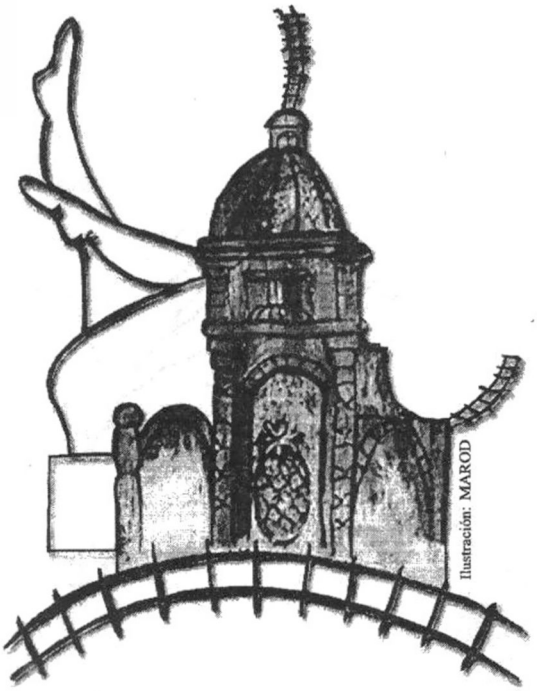


Ilustración: MAROD

Permanencia del blanco sobre blanco
del arroz sobre mis manos
de la sal en el arroz
del arroz sobre una fuente
que descansa en un blanco mantel
lavado entre espuma y manos desgastadas
casi transparentes
hilos blancos anudados a la materia
tan blanca
como huella de garza en la nieve.
Permanencia del blanco sobre blanco
de mi nombre zurcido
a la desmemoria.

*Poemas del libro inédito *Fe minus*, que obtuvo mención en el "Premio David" 2004.

Leonardo Sarría Muzio

...esbozo de hombre...
SAN ANSELMO

ESE MÁS, ESA NIEVE QUE SE ALEJA,
cuanto no he dicho ni diré en la tarde
de mi silencio, el ruiseñor que arde
en los ojos de Keats y nos semeja;
ese vago fulgor, esa oscilante
memoria que no pude haber vivido,
como si no bastase lo perdido
bajo este cielo oscuro y deseante;
de algún modo leal soy esas cosas
trazadas sobre el barro inexplicable,
apenas un esbozo, una impugnable
eternidad de nubes sigilosas.
No en la presencia, sino en lo que huyendo
me llama hacia la luz, seguiré siendo.

Visión de William Blake*

Antes de darse por completo a la pesantez de las lápidas, el señor Blake accedió gentilmente a visitarme. Era de suponer que conversásemos de Swedenborg entre unas pipas que igualaban el letargo de un té bajo la fronda.

A diferencia de los otros, se mostró ecuánime y ajeno a impertinentes indagaciones. Le exigí que incrustara cierto animal sobre la tinta interminable. Después me fui esparciendo en la penumbra. El señor Blake se quedó solo frente al fuego.

Maikel Rodríguez

Transparente María*

...pero siempre retorna como una luz temblorosa
J. LEZAMA LIMA

María Zambrano ha vuelto a La Habana. ¿Cómo es posible que no la espere nadie, que tenga que arreglárselas con los paquetes y los libros? La ciudad es ahora ámbito para el invierno o la falacia, y María tristemente pregunta por una casa en Trocadero, por un café donde se habló de Ortega y de los arquetipos.

Humilde, como antes, no ha querido anunciarse. Se sienta en la terraza a imaginar los rostros que se agolpan en la espuma. Mira los últimos destellos y comienza a mover la cucharilla, a disolverse hacia la nieve.

*Poemas pertenecientes al cuaderno *Esenio*, merecedor del Premio Calendario 2003.

Escrito sobre un CUERPO

Reinier Pérez-Hernández

La palabra se hace cuerpo y el cuerpo mío se hace una palabra.
SEVERO SARDUY

Movimientos I

El cuerpo, tropos singular, conocimiento, como la palabra donde se ensaya el verso, el poema, el relato, la muerte, la nada, el vacío. Escrutando sus formas, sus movimientos, sus ritmos, sus sombras, sus curvas, sus omisiones, sus elipsis, sus errores, alcanzamos a leer una historia singular, una energía maestra.

Luego, ese cuerpo va volcándose sobre la palabra donde ensaya el verso, el poema, el relato, la muerte, la nada, el vacío. Se traslada –tropología corpórea–, y en la escritura y desde la escritura se esboza y se define –siempre en la pluralidad–, de la que está constituido ese cuerpo, que no es sólo de agua, sangre, humores y calcio.

Bordeando la piel

Voz e imagen en un cuerpo: Severo Sarduy. Cuerpo en mi texto, o texto en mi cuerpo para lecturas y escuchas, y para imaginar sus encantos. Cuerpo preciso –lugar precioso, pinturero. Paradójico cuerpo, heterotopía, múltiples lugares en uno solo: Severo Sarduy. Veamos ese cuerpo que lentamente se liga –orgiástica ilusión nuestra, poética edificada sobre una supuesta trama unificadora– y se desliga –dialéctica francesa, bacanal americana, o viceversa– de cualquier tópico predefinido. Ya Pedro de Jesús lo basculó (iba a decir "lo vaciló", evocando en mi mente la risa severa de ese camagüeyano) en sus idas y venidas de un tipo a un estereotipo, definiendo las tensiones de Sarduy.

Con el propósito de estudiar arte, Sarduy partió de Cuba en la última travesía que un barco hiciera entre la Siempre Fiel Isla de Cuba y su Madre Patria. Llegó a un Madrid opacado –o quizás pacato–, en el que la cultura, dicho *severamente*, apenas tenía nombre común con *nomen* tan franco rigiendo la *res publica* española. Fugarse de ese querido país fue un gesto natural y pictórico a la vez. Desconozco si siguió hacia Roma o cruzó los Pirineos. O si, antes de llegar a París, hubo de detenerse en la Capilla Sixtina, donde conoció, ante el manierismo de Miguel Ángel, a François Wahl. Luego serían los predios de una ciudad, un río, un pensamiento y una cultura que parecería estar destinada a irradiar sus valores teóricos y críticos a lo largo de nuestro Occidente, perverso.

Fijaciones corpóreas

Sarduy debió de haber sonreído al descubrir de *dónde* eran muchos de *los cantantes* que recrearon el clima teórico-literario dominante durante los años 60 y 70. En esas ideas, bautizadas con las centenarias aguas del Sena, bebió Severo Sarduy. Embarcado en ellas y con algunos de sus protagonistas –*v. gr. Tel Quel*, Barthes, Deleuze, Derrida, Foucault, Sollers, Kristeva, *et al.*–, hallaría inesperadas derrotas.

Entre los nombres franceses, dos tienen un eco singular en la piel sarduyana. Derrida, sumergido en Sarduy; Barthes, cenando con él. Del primero podríamos recordar sus nociones hoy clásicas, muy discutidas y discutibles, que afectan el estatus del Poder, de la centralidad. La *differance*, el "nada hay fuera del texto", la conflictiva noción de un "origen", de un logos inclaudicable ante la sociedad occidental. Todo surgido en un clima particular, en el que se luchaba contra interdictos oficiales, establecidos y preestablecidos, y, frase habitual en los 60 y 70, contra el

poder de una ideología burguesa de la que –muchos lo sabemos– ni siquiera está pensada su clausura. Del segundo hay mucho más que un gusto cercano. Con su agudeza crítica, con su saber hondo y vasto, este francés atípico hace lo que muy pocos podrían hacer: reconocer la obra de un hispanoparlante dentro de la lengua francesa. Recuérdese si no el comentario barthesiano sobre *De dónde son los cantantes*: "[este] libro nos viene a recordar [...] que existe un placer del lenguaje, de la misma tela, de la misma seda que el placer erótico [...] ese texto también nos revela la faz barroca del idioma francés". Barthes, más que alabar la factura de la novela, afirma que la novela de Sarduy –o su traducción, para ser más exactos– ya está dentro de la literatura francesa, o mejor dicho, en la lengua francesa, en la faz barroca de esa lengua cuya lógica algunos pretendieron hacer creer que era *absoluta*, conforme a un modelo natural.

Entre Barthes y Derrida, Sarduy muestra un cuerpo fijado a cierta francofonía y anclado en aquel arsenal crítico, teórico y cultural que Francia inclinaba sobre el mundo. "Lo que [Sarduy] sí encontró en Francia", afirma Gustavo Guerrero, "fue un espacio idóneo para desarrollar su obra, un aparato conceptual que le permitió leerla y orientar su lectura". Y yo diría más, un aparato conceptual que le permitió trazar unas estrategias de lectura crítica y de escritura crítica orientadas sutilmente hacia un espacio que ya se venía gestando en la propia crítica francesa. He aquí donde me interesará plasmar eso que estoy llamando ahora, arbitrariamente, *cierta francofonía* en Sarduy.

Escrito sobre un cuerpo, "El barroco y el neobarroco", *Barroco*, *La simulación* y aun *Nueva inestabilidad*, tienen en común la reflexión de la literatura sobre la base del signo, el significado y el significante. En fin, una estructura definida, centrada, que nutre el postestructuralismo "bien vivido" por Sarduy, quien aprovechó sus conceptos –entonces (re)poniéndose en juego– para articular una visión teórica sobre las artes y la literatura latinoamericanas, visión suya que de manera latente permanece aún abierta a las discusiones en el foro de la teoría y la crítica.

Pero discusiones, dimisiones y aceptaciones aparte, su pensamiento ya ocupa un lugar en el latinoamericano. El neobarroco de Sarduy está tejido, pensado y escrito de modo que resulta imposible desligarlo del momento francés en que surgió. El carnaval bajtiniano –bien cosido en Francia por una búlgara excepcional–, la intertextualidad y sus formas de ser en la cultura toda, el pensamiento de Deleuze, como señalan algunos críticos (cf. Françoise Moulin), la "desconstrucción" derridiana, interfieren en el saber de Sarduy, y vigilan y dirigen libremente su escritura.

Movimientos II

Lo convocado empieza a desestabilizar su propio discurso. El mío, todavía a salvo, no deberá tardar en caer en las trampas francófonas que he citado.

Volúmenes corporales

Las nociones que he podido rescatar le brindan a Sarduy material conceptual con el cual re-pensar el barroco en la literatura y las artes de este lado del Atlántico. Desde Francia y con la América Latina toda, brinda un modo de ser y hacer barrocos que, trazados los límites culturales y descrito racionalmente el logos autorizador del centro, cuestionan y trasgreden, por la pluralidad de voces dialectales y marginales que habitan en el pensamiento de quien afirmara, en una de sus frases más recordadas: "Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que se sabe ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión."

Las presentaciones francesas, bien visibles en la obra de este risueño francocubano, no buscan exhibir un alto grado de sofisticación en este ensayo. Por el momento no me intereso en desarmar su discurso teórico pieza por pieza, signo por signo, significado por significado, significante por significante, de forma tal que sus engranajes sean localizables y la funcionalidad de ellos sustentada. ¿Sería pertinente, por ejemplo, detallar en este texto el uso teórico de la estructura del signo en "El barroco y el neobarroco", la explicación de manifestaciones culturales a partir de los innumerables desplazamientos del significante, de las "condensaciones" y de las "proliferaciones" en el barroco? ¿Sería pertinente ahora, por ejemplo, abarcar sus escritos sobre el arte latinoamericano, como el que comenta las "topologías eróticas" de la artista cubana Zilia Sánchez, en cuyas obras evoca "sucesivas transformaciones con respecto a la noción del origen, de prioridad –ninguna tela [suya] es 'primera', 'original' o 'verdadera'?" Claro que es pertinente, pues de ese modo se da a ver esa "francofonía" sarduyana sin por eso cerrar el dominio del logos cubano que lejanamente lo articula. Sarduy no es el Heredia que en el parnaso francés, según Van Thieghem, "pasó treinta años puliendo sus *Trophées*". Porque lo que Sarduy pulió, además de su pensamiento teórico, fue su espejo idiomático, para "especular", o espejear la frase, la palabra, el sonido del español.

En "Dispersión/ Falsas notas (homenaje a Lezama)", hay un momento en que, leyendo a Cintio Vitier, Sarduy lee a Derrida. ¿Me está diciendo que Cintio "leyó" a Derrida? Imposible ¿O que Derrida, por efecto de alguna *retombée*, la que Sarduy define en *Barroco*, está incidiendo acrónicamente en *Lo cubano en la poesía*? He aquí el fragmento de *Lo cubano en la poesía*, que cita en su ensayo:

/Leer cita en libreta de apuntes

Ahí, en la última oración que escribe Vitier ("se esconde en germen [...] un *rasgo elemental de lo cubano*, y es la suave risa con que rompe lo aparatoso, ilustre y trascendente en todas sus cerradas formas"), se puede pensar en un sensible doble juego: las palabras de Vitier anticipan a Derrida y, al mismo tiempo, anticipan el final del ensayo de Sarduy: "suscitar [...] la 'suave risa' cubana y romper con ella lo monocorde del tono". Sobreponiendo las palabras de Vitier sobre las de Sarduy, o viceversa, surge el texto derridiano, una lectura *diferente* que, permitida cualquier dispersión, es inteligible en *El mono gramático*: "No hay principio, no hay palabra original, cada una es una metáfora de una palabra que es una metáfora de otra y así sucesivamente. Todas son traducciones de traducciones. Transparencia en lo que el haz es el envés: la fijeza siempre es momentánea", palabras con las que Octavio Paz fijaría, en uno de los tantos momentos de ese mismo ensayo, que "distinto y lo mismo son sinónimos [...] cada tiempo es diferente; cada lugar es distinto y todos son lo mismo. Todo es ahora". Sarduy rescribe a Derrida; Paz, a Derrida. Derrida, en Paz, explica la conjunción, la superposición Sarduy-Vitier.

Perdón si he sacado de contexto tantas citas que tienen una posición bien definida en unos y otros. Dispersamente hago lecturas "textuales" e inserto a cada uno de ellos en este Texto que se ha escrito y que se está escri-

biendo, pues he tenido la osadía o la oscura lucidez de conectar, "literalmente y en todos sus sentidos", autores "diferentes" y escrituras "diferentes", como si la gramatología y la *differance* derrideana también estuvieran vigilando mi cuerpo, mi mano, mi sombra cubana.

Cuando hemos llegado a este punto de la página, cuando hemos tocado con nuestros dígitos este lugar del cuerpo, cuando "todo lo recto [...] se rompe en curva: nalga, liana, hamaca", una palabra tan simple como "anteriores" no puede olvidar que los textos sarduyanos que comentaré más adelante poseen una "anterioridad" francesa: Michel Butor, Maurice Blanchot, Derrida o Barthes. No hablaré de las anterioridades, tan sólo las daré a conocer. No hablaré más que de una escritura crítico-literaria para muchos pervertida –un eufemismo sería el término subvertida–, para otros inefable, y para los más, sin sentido. Se trata de una escritura que coordinaría sus fuerzas lógicas e ilógicas para comprender, al menos, que hay posibilidades de salir y entrar de las voces de la escritura, de las voces genéricas, y que el discurso crítico-literario, en tanto texto-género, puede asumir un texto Otro en su interior, y a su vez mantenerse en su órbita. *Ecce homo*, ese cuerpo múltiple que estamos descubriendo, esa marca, huella, presencia de una francofonía que estamos abriendo en el pecho de Sarduy.

Barthes, Derrida, Butor o Blanchot: *formas* de una crítica, *formas* de un cuerpo que se lee en más de un sentido dentro de la escritura sarduyana. Blanchot construye un texto crítico en el que forman parte de su propio discurso (crítico) autores como Mallarme, Hölderlin, Kafka o Rilke. Su crítica viene a ser un relato que unifica bajo la visión particular y bajo la *escritura* de Blanchot a los autores juzgados, que, apenas mantenidos todavía por las comillas, son diseminados en el texto crítico a través de un montaje intertextual que transforma la crítica en escritura poética. Y la escritura de Butor produce un sentido crítico, metatextual, a partir de la absorción y asimilación de textos de otros autores: re-produce y re-crea la lógica del discurso de la crítica tradicional, la cual es desviada y en su lugar instalado el discurso poético, manteniendo a la primera pero ejerciendo sobre ella operaciones de la segunda. O lo que Barthes ofrece, sea en *El placer del texto* o en *S/Z*, ensayo este último que, con toda su "cientificidad semiológica", absorbe la noveleta *Sarracine*, de Balzac. Analizándola minuciosamente en lexías, la obra final es la novela de Balzac reescrita por Barthes, como un Menard escogido. Y Derrida, como para cerrar esta pléyade francófona, quien desde una escritura singular, desarrolla sus tesis dentro de movimientos que no renuncian a los conceptos tradicionales y que optan por incorporarlos a su discurso, que ni es filosófico ni es literario, aunque, como dice Linda Hutcheon teorizando lo posmoderno, "formen parte de ambos de una manera deliberadamente autorreflexiva y contradictoria".

Esas singulares estrategias de la crítica, esas particulares escrituras de la crítica, que disuelven la posición lenguaje crítico y lenguaje literario y se resuelven en una especie de lenguaje mayor que los abarca y abraza, son llevadas a escena por Sarduy. Me voy a referir exclusivamente a dos ensayos suyos: "Dispersión/ Falsas notas (homenaje a Lezama)", ya mencionado, y "Bosquejo para una lectura erótica del *Cántico espiritual* seguido de *Imitación*". Significativa, y ciertamente algo extraña, es la introducción, literalmente hablando, en la sección "Poesía" de la *Obra completa* de Sarduy, del "Bosquejo...". En ese texto poético, según se infiere correctamente por el contexto en que se ubica, Sarduy deja dicho que, ante la imposibilidad de glosar o comentar el espíritu de Dios en el *Cántico espiritual*, cosa que sin duda alguna es lo primero que enseña, "la otra actitud posible, por definición blasfematoria o infatuada, es la de librarse a una imitación. Mímesis en lugar de lectura; doble y simulacro en lugar de interpretación". Su texto comienza precisamente por lo imposible: una voz racional, extremadamente legible, glosa el *Cántico espiritual*. Pero termina; y el referente –el espíritu de Dios y su palabra– se vive en la voz de Sarduy, se escribe dentro de su escritura. Evidentemente, Sarduy blasfema: imita el *Cántico*, y de este modo está llevando el deseo de la crítica hacia esa zona en la que no puede o le es difícil entrar, pues cae en el peligro de ser negada como crítica. El texto del *Cántico*, o mejor dicho, su espíritu, está sumergido en la *Imitación* de Sarduy. "Bosquejo...", de 1992, repite el gesto de "Dispersión...", de 1968. Y su discurso crítico, en lugar de mostrarse sin fisuras, sin tachaduras, sin contradicciones genéricas, vuelve a mostrarlas, a explotarlas. Tanto en el ensayo de 1968 como en el de 1992, un *collage* persigue a la escritura, mientras el discurso crítico roza con lo literario, o lo "crítico" se hace literario casi por contigüidad. Hay fusión, confusión. Hay una apropiación de los textos que se comentan. Todos confluyen en la escritura de Sarduy. "Dispersión..." y "Bosquejo..." son prácticas "extrañas" a la crítica literaria que no se permiten sino bajo una rúbrica impresionista. "Dispersión..." mostrará cómo la crítica remueve sus fronteras, se dispersa, como el mismo título señala. Discurso crítico literario y discurso poético en un mismo espacio, dialogando, interactuando. Este ensayo viene a realizarse como texto-tejido-entramado-tapiz, en el que la intertextualidad crítica se integra al propio discurso de Sarduy, en un fenómeno de *collage*/montaje y absorción. Vitier, Butor, Barthes, Paz, o Jakobson, Lezama y el propio Sarduy, en tanto textos, se unen a voces ficticias, personajes de su obra narrativa, y el resultado es el desplazamiento y la dispersión de la lógica crítica para instalar en su *cuerpo* otros *cuerpos* textuales. Si Lezama fija, como dice en su ensayo, Sarduy dispersa. La dispersión fija los textos y la creación lezamiana. No de otro modo le ofrece su homenaje. Estallando su texto, su cuerpo. Escribiendo sobre él.

En los límites

En las márgenes de un río que alimentó el paisaje del impresionismo, transita Sarduy. Francia, ciertamente, lo cubanizó; "le hizo redescubrir", como afirma Gustavo Guerrero, "las posibilidades del español". Y aunque Francia guarda en su tierra los restos de su cuerpo; su escritura, su otro cuerpo, guarda otra imagen, otro sentido que no sólo es francés, franco, francófono. Demasiado *sentido* le dio Sarduy a su cubanidad, esa *falta* con la que vivió por más de treinta años y de la que jamás se separó. "El verdadero salto, la privación de la tierra natal, no son físicos [...] El verdadero salto es lingüístico: dejar el idioma –a veces él nos va dejando– y adoptar el francés." El salto de Sarduy fue el de un girávago antílope cubriendo las distancias, los orígenes, los tiempos, los significantes, los sentidos, los cuerpos, los sexos. Basculando –contradictorio– vinculando yin, yang, enanas, blancas, rojos, huecos y negros, Sarduy espació en la elipse su propia elipsis. Ésta dio a ver la juntura que lo mantuvo atado, invisible, a los estrechos callejones de Camagüey, o al rumor del mar en La Habana. En todo caso, quizás esté entrando por esa misma puerta, *mais, je ne sais pas*.

Sobre autores y otras referencias incorpóreas

Una versión de estas palabras se leyó en el Coloquio *Recepción en Cuba de la teoría y la estética francesa contemporánea*, que la Casa de Altos Estudios Fernando Ortiz, la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana y la Embajada de Francia celebraron, con motivo de la XI Feria Internacional del Libro de La Habana, el 13 de febrero de 2001, en el aula 250 de la Facultad de Estudios Dirigidos "Enrique José Varona", Universidad de La Habana. En "La intertextualidad en la crítica", de Leyla Perrone-Moyses, y en "El objeto de la poscrítica", de Gregory Ulmer, se explican detalladamente estrategias de Barthes, Blanchot, Butor y Derrida que rebasan las normas del antiguo diálogo entre el discurso crítico y el de la obra -diálogo más "moderno" que antiguo. El primero puede leerse, si no es mucha molestia, en la antología *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, que seleccionó, tradujo y publicó Desiderio Navarro en La Habana, en 1997. El segundo aparece en la compilación *La posmodernidad* hecha por Hal Foster (yo tuve el placer de leerla en su traducción al español que publicó en 1998 la editorial mexicana Colofón S.A.). ¿Mientras tanto dónde leía a Sarduy?: por una parte, en "Las 'Tipologías eróticas' de Zilia Sánchez", que aparece en el catálogo *Heroicas eróticas* (San Juan, Museo de las Américas, 1990), de la pintora cubana Zilia Sánchez; y, por otra, en "Bosquejo para una lectura erótica del *Cántico espiritual* seguido de *Imitación*" y en "Exilado de sí mismo", que están recogidos en las *Obras completas* que coordinaron Gustavo Guerrero y François Wahl para la Colección Archivos de Ediciones UNESCO y ALLCA Siglo xx en París, 1999. Para propósitos más puntuales, las palabras de Linda Hutcheon pueden ser leídas en su ensayo "Teorizando lo postmoderno: hacia una poética", recopilado por Alberto Vital en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes* (Universidad Nacional Autónoma de México, 1996). Lo que dijo Roland Barthes proviene de "Sarduy: la faz barroca", *Mundo Nuevo*, París, n. 14, agosto de 1967, p. 70. Las referencias de Octavio Paz son de *El mono gramático* (Barcelona, Seix Barral, 1974... específicamente, páginas 28 y 121, respectivamente).

No puedo dejar de recordar, porque no se aleja de la tendencia que describen estos autores –lo tendencioso siempre al acecho–, el momento en que la dicción de Luis Álvarez Álvarez rescató estas mismas versiones de la crítica, cuando leyó, en una noche camagüeyana, "Un (tras)paso en el (neo)barroco: Carpentier, Lezama, Sarduy": "Adquirir la entonación del barroco, de Góngora. Insertar las voces del otro, vivir a Góngora, no entenderlo críticamente. Un acercamiento más allá de la crítica, más vivencial que hermenéutico. No se trata de traducirlo a nuestra lengua, sino de vivirlo en sí mismo". Sucedió a finales del año 2001. Años después, en su número 32 correspondiente a enero-marzo de 2003, la revista cubana *Temas* publicó, de él, "Tres ensayistas sobre el Neobarroco". Allí precisa mucho más la idea y advierte que una de las características en el lezamiano "Sierpe de don Luis de Góngora" (publicado en *Confluencias*, 1953) es "la *intensidad de la intertextualidad*, pero no en el sentido de asumir un texto concreto de otro autor, sino una entonación cuya función es convocar, en el nuevo texto, toda una tendencia o época estética en sus timbres y estructuraciones literarias, características de un grupo de textos, rasgos que, en su nueva matriz, quedan refuncionalizados". Por su parte, Luis Álvarez remite al ensayo "La intertextualidad posmoderna" del croata Pavao Pavlicic, publicado en *Criterios*, n. 30, La Habana, julio-diciembre de 1991. Para los que tengan curiosidad, muchas de estas ideas son (re)tratadas, bajo otros sentidos, focos y luces, en un escrito mío titulado "Sobre *Ella escribía poscrítica*" y que sacó *Unión* en su número 46 (abril-junio de 2002). (Pero recuerden, la curiosidad mató al gato.)

entre**vista**

Dashiell Hernández

Luz en el **zaguán.** Plática con **A**belardo **E**storino

Abel González Melo

Raro es que en una misma persona coincidan la mesura del buen director de escena y el fervor del dramaturgo. A punto de cumplir ochenta años, Abelardo Estorino (Unión de Reyes, 1925) entrega el pálpito de uno de los magisterios más arduos de nuestro panorama teatral, al mezclar a conciencia la tradición y la vanguardia, el lujo colonial y el posmoderno, la Historia y la Ficción. Premio Nacional de Literatura y de Teatro, en 1992 y 2002 respectivamente, al gestar su epopeya desde la escritura atestigua la permanencia de una huella frágil. Comentarla no resulta menor hazaña.

A veces los momentos para determinadas lecturas se desplazan o postergan. ¿Cómo transcurren la infancia y la juventud de Estorino en lo que a literatura respecta?

No tuve la oportunidad de una educación propiamente literaria. Las lecturas me llegaron a través de mi abuela, que leía sobre todo novelas de aventuras. El primer libro que recuerdo es *Las aventuras de Tarzán*. Leí a Salgari, a Verne, y quizás algunas novelas románticas, como fue el caso de *Los miserables* de Victor Hugo, en una revista argentina que llegaba a Unión de Reyes. También *Los tres mosqueteros* y *El Jorobado de Nuestra Señora de París*.

Con mi llegada a La Habana me enfrenté a una literatura más sofisticada. Siempre me llama la atención el hecho de que sin guía alguna pude adentrarme en una literatura diferente. Claro, en Unión de Reyes acostumbraba a leer críticas en los periódicos, tanto de libros como de teatro. Recuerdo las de Luis Amado Blanco, las de José Manuel Valdés Rodríguez.

Siempre anduve por librerías de uso, nunca de primera donde los ejemplares eran más caros. En una de ellas encontré *A la sombra de las muchachas en flor*. Luego supe que se trataba de una serie mayor y fui descubriendo y leyendo otras partes, como *La prisionera* y *El tiempo recobrado*. Tiempo después descubrí la pasión que Virgilio Piñera sentía por Marcel Proust, hablaba de sus personajes, las marquesas o los amigos del "cogollito", como si fueran seres reales que había conocido.

El encuentro con un grupo de artistas amigos de Raúl Martínez, como Rolando Ferrer, Harold Gramatges y otros artistas plásticos, cambió muchos de mis criterios. Mi amistad con Raúl transformó por completo mi visión del arte. En los años cincuenta y sesenta ocurría, con más fuerza que ahora, el hecho de que uno, siendo teatrista, se interesaba en la música, en la plástica, en la danza, en la literatura. Siempre recuerdo de manera muy especial los conciertos populares en las mañanas de domingo en el Auditorium o la exhibición de películas francesas que ofrecía Valdés Rodríguez en la Universidad, donde podíamos encontrar a Vicente, a Titón y a tantos amigos que pintaban o aspiraban a hacer cine. Ahora todo me parece muy fragmentado. Una obra como *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés* ha sido vista por muy pocos poetas, y es porque ellos van generalmente a los lanzamientos de libros de poesía, casi nunca al teatro.

En los sesenta conocí a Juan Rulfo, que ha ejercido una gran influencia en mi teatro. Creo que *El Milanés* parte del mundo de *Pedro Páramo*, pero también está en mis obras esa magia de Proust que diluye el tiempo preciso de la narración y mezcla el pasado y el futuro, adelanta o sugiere acontecimientos que aún no se han presenciado o comenta como recientes algunos muy lejanos.

Si las influencias son marcas que hace la posteridad, lo cierto es que hay autores que lo incitan a uno y lo definen, ya no sólo durante los primeros años de creación, sino para toda la vida. Coméntame cuáles son las voces que aún resuenan en ti, que han sobrevivido en la inmensidad de tu biblioteca.

Ya he comentado algunas, que parten de mis lecturas cercanas. Pienso que mi amistad con Virgilio Piñera, José Triana y Antón Arrufat fue fundamental. Cuando los conocí, ellos habían creado sus mundos desde la literatura. Yo venía a La Habana a estudiar una carrera de ciencias en la Universidad, y por añadidura me uní al Teatro Universitario. En ese momento empecé, tal vez sin notarlo, a tener la influencia del teatro *desde adentro*, y eso ha sido muy importante para la escritura de mis obras.

El teatro que leí primero fue el norteamericano, fácil de hallar en La Habana antes de la Revolución. Mucha gente dijo que *La casa vieja* era una obra ibseniana: eso era imposible porque yo no conocía a Ibsen. Podría haber sido calificada como una obra de estructura convencional (palabra que ahora se ha convertido en un insulto) partiendo de *la pièce bien faite.* Sí puede ser cercana a Tennessee Williams, o mejor, a Arthur Miller.

El cine ha sido también una influencia presente en mi creación. No haberlo hecho nunca es una de mis frustraciones, porque la imagen cinematográfica posee algo fascinante y único. Recuerdo que Robert Duvall en *Gracias y favores* mira tranquilamente por una ventana y eso resulta tan apasionante como si dijera un monólogo. En mis puestas en escena he querido muchas veces darle ese peso a la imagen, pero es difícil.

El Teatro Universitario, el grupo Las Máscaras de Andrés Castro donde Raúl Martínez diseñó y realizó la escenografía para *Lila, la mariposa* de Rolando Ferrer (en este montaje hice un figurante), fueron espacios que me sirvieron para conocer el teatro antes de decidirme a ser dramaturgo.

Quiero hablarte de algo que me ha parecido sorprendente en todos los momentos de mi vida: el *Marat-Sade*, de Peter Weiss. Su estructura me ha maravillado en distintas edades y suelo regresar a esta obra, releerla: el hecho de que esté escrita en verso, la enunciación de sucesos que aún no han ocurrido en la historia, la presencia del coro. *Marat-Sade* ha llenado mi imaginación.

Me gusta hablar de influencias. Recuerdo a un pintor muy joven que visitó a Raúl y le dijo: Yo no veo nunca la obra de otros pintores, quiero ser original. A estas alturas es imposible obviar lo que ha ocurrido durante siglos en materia de política, economía o cultura. Todo ello nos influye.

¿Cuándo comienza el amor de Estorino por La Habana? ¿Cómo ha crecido tu relación con esta ciudad?

En mi pueblo no hay mar. Una vez mi padre nos llevó a mis hermanos y a mí a la playa en Matanzas, y el mar me maravilló. El azul, el espacio abierto.

En 1946, cuando vine a matricularme en la Universidad de La Habana, por alguna razón crucé la Avenida de los Presidentes y quedé encantado. Era muy limpia, muy grande. La memoria magnifica ese momento y tal vez por eso la recuerdo hoy como una locación para cine.

Durante muchos años viví en La Habana pero escribí sobre mi experiencia en Unión de Reyes. Poco a poco me di cuenta de que fue provechoso viajar y establecerme en la capital, sobre todo si mi intención era hacer una carrera artística. Grotowski no mantuvo su Teatro Laboratorio en Varsovia sino en Wroclaw, pero la cultura polaca es bien distinta a la nuestra. La cultura provinciana en Cuba ha sido históricamente muy pobre, sobre todo si nos remontamos varias décadas atrás. Para pertenecer a un movimiento artístico me parece indispensable vivir en una ciudad informada, donde el teatro, el cine y la pintura de todo el mundo no lleguen por referencia, sino que sean sucesos cotidianos.

Yo no soy un enamorado absoluto de La Habana. Pienso por ejemplo en Abilio Estévez que demuestra una relación muy intensa con esta ciudad en su novela *Los palacios distantes*. Pero nunca la dejaría. Y mira que hay ciudades maravillosas en el mundo, como New York y París, donde he podido vivir.

¿Y Unión de Reyes?

Cuando terminé mi carrera y me hice Doctor en Odontología, mi padre insistió en que fuera a trabajar a Unión. Él, que era un obrero, estaba muy orgulloso de tener un hijo doctor. Pretendía cederme el primer cuarto de nuestra casa, donde dormía con mi madre, para que yo colocara el consultorio. Pero en La Habana yo había conocido la libertad, el hecho de no estar atado a prejuicios pueblerinos. No volvería a vivir en Unión de Reyes, aunque sí a visitarla. Quedarme a vivir en La Habana ha sido una de las decisiones más sabias de mi vida.

Un episodio de la realidad estimula la escritura de tu primera pieza teatral. ¿Por qué no lo contaste como relato?

Me había conmovido mucho todo lo ocurrido con Eduardo Chivás. Necesitaba contarlo de alguna manera y escogí el teatro. *Hay un muerto en la calle*, escrita en 1954, es una obra que posee todos los errores del principiante: un montón de personajes que tal vez no harían falta, y sucesos de relieve que acontecen fuera del escenario. La he retomado, he intentado arreglar algunas zonas del diálogo. Está influida también por el teatro sicologista norteamericano: el retorno al pasado, el presente plagado de traumas. Pero esencialmente he deseado que permanezca como una pieza de iniciación, no sé si alguien la montará algún día. Tal vez cuando ya esté muerto, para conmemorar los ciento cincuenta años de mi natalicio, un joven director la tome en la mano y diga: Su autor nunca pudo verla, vamos a llevarla a escena.

Una novela de Carrión estimula tu imaginario...

Al preparar un tomo de *Teatro completo* para Ediciones Alarcos he tenido que revisar toda mi producción. La versión que escribí de *Las impuras* de Miguel de Carrión se ciñe mucho a la línea argumental de la novela, y posee el defecto mayor, que ahora trato de aliviar, de seguir fielmente los diálogos del original. De los años sesenta a la fecha he aprendido a escribir diálogos, sobre todo en el trabajo con los actores. En la reescritura que preparo de *Las impuras* las conversaciones son mucho más dinámicas, cortadas, y la estructura también soporta modificaciones. Poseía elementos que hoy son anticuados y que he superado en mi dramaturgia posterior, como separar escenas con apagones, lo cual conducía a que la unidad de la obra se quebrara y el flujo de la emoción se perdiera. *Las impuras* me está gustando tanto que quizás un día me anime a montarla, aunque el reparto es largo y eso me asusta.

Dentro de tu creación dramatúrgica habitan elementos poéticos, narrativos y reflexivos que hacen a uno pensar que hubieras podido desarrollar otros géneros con la altura con que has escrito teatro. ¿Cuál es tu opinión sobre el cruce de géneros literarios?

La gente parte de una historia. Yo prefiero partir de una abstracción, ya sea la falsa moral en la Cuba contemporánea o el egoísmo de la sociedad capitalista. A partir de ahí voy encontrando los personajes que giran alrededor de esa idea. Es curioso que los autores digan: Nunca sé adónde me conducirán los personajes. A mí no me ha ocurrido. Yo tengo una idea y los personajes la van llenando de vida... A lo mejor no conozco cómo ocurrirá exactamente el final, pero Sófocles sabía que Edipo terminaría ciego, porque era un hombre que no había visto la verdad. Yo siempre supe que Nina, en *El baile*, debía quedarse sola.

Soy conceptual y contra eso lucho para que el diálogo no resulte pesado y no tenga que ver con una teatralidad fingida. Durante mucho tiempo reviso lo ya escrito y he descubierto que los monólogos, por ejemplo, me facilitan descubrir al personaje ante el espectador de una forma determinada, distinta a como lo haría durante una conversación. El primer manuscrito de *El baile* estaba conformado por extensos monólogos unidos por puentes de pequeños diálogos.

Alguien me dijo una vez que *Las penas saben nadar* era un cuento corto. Puede ser. Pero siempre me he sentido incapaz para narrar. Dialogar, sin embargo, me ha resultado más fácil. No ha sido un propósito mezclar géneros durante el proceso de escritura de mis obras, es un asunto que ocurre espontáneamente en el arte contemporáneo. Y si lo pensamos bien, ha ocurrido siempre: en algunas escenas de las tragedias de Shakespeare donde criados, soldados o campesinos ponen una nota de humor antes o después que la sangre brota.

Una zona de la crítica que has merecido establece divisiones internas en tu dramaturgia. Cincuenta años de escritura dramática permiten a un autor que se lo proponga reconocer períodos dentro del periplo personal. ¿Ha pesado este ordenamiento crítico en la visión que posees hoy de tus obras y los posibles deslindes? ¿Te propusiste en algún momento, o constantemente, o por alguna razón de estilo, cambiar?

Una región que pertenece a los teóricos. Los autores no debemos meternos en eso. Si se trata de afirmar que en *Parece blanca* o *El baile*, donde hay citas de Virgilio Piñera, he sido intertextual, creo que desde *Los mangos de Caín* utilizo ese procedimiento, porque es una obra donde el *Génesis* es la materia prima. Utilicé el mito como base y recompongo pasajes directos de la *Biblia*.

Sí he eliminado lentamente cierto patetismo que mi teatro poseía, muy presente en *La casa vieja*, y he añadido dosis de humor. Uno cambia su visión de la vida. Lo que antes veía melodramáticamente, hoy prefiero contarlo mediante una burla. La gente agradece siempre la risa.

Tal vez también por eso haya ocurrido en mí una mezcla inconsciente de géneros, y con esto concluyo tu pregunta anterior. Pienso que el hecho de que se aprecie esta mezcla en la escritura contemporánea, y en el teatro en particular, tiene que ver con que el hombre cada vez cree menos en la seriedad, o mejor, en la solemnidad.

¿Y no crees que es serio el monólogo final de Sonia en Tío Vania *de Chéjov, cuando ella insiste en trabajar, por encima de todo trabajar?*

Esa es una proyección profundamente irónica del autor en el personaje. Claro que lo está diciendo en serio. Pero uno, que ha presenciado el trayecto de la historia, verifica que esas vidas están acabadas, y por eso el maravilloso monólogo de Sonia genera una reacción de complicidad con el lector. Cuando vi la obra por el Teatro de Arte de Moscú, era solemne, pero esa solemnidad no hacía sino agudizar la ironía chejoviana.

¿Por qué has escrito para los niños?

Porque me lo han pedido.

Tu relación como autor con el Teatro Nacional de Guiñol se expresa en momentos emblemáticos como El mago de Oz *y* La cucarachita Martina, *títulos escritos para Heberto Dumé y luego representados durante la gloriosa década de los sesenta en el Guiñol. Allí tuviste la colaboración artística de personas que te fueron muy queridas, como Raúl Martínez y Pepe Camejo. ¿Qué tal recuerdas el espíritu de trabajo en este período del TNG?*

Los primeros años de mi colaboración con Dumé fueron muy activos. Él montó *El robo del cochino*, *Las impuras*, y me pidió algo para los niños. Así surgieron, a petición suya, *El mago de Oz* y *La cucarachita Martina*. No las escribí a disgusto, siempre me divertí mucho con ese teatro. Sobre todo porque cuando pensaba en títeres obtenía una libertad muy grande en términos de posible representación. En obras posteriores, como *La dama de las camelias*, aproveché la apertura que estas piezas para niños me permitieron.

En el Guiñol me sentía muy cómodo. Raúl hizo la escenografía de *La cucarachita...* Trabajar con Pepe Camejo fue un verdadero placer. Él y Carucha Camejo modificaron la forma de hacer teatro de títeres en Cuba. La puesta en escena de *Don Juan Tenorio* poseía un encanto muy especial y estaba llena de imaginería, de picardía, de modos de usar el medio con gran sabiduría. Siempre recordaré a doña Inés con unos pezones iluminados en la famosa escena de "¿No es verdad, ángel de amor...?"

Tu versión de Alicia en el país de las maravillas *se ha convertido en un mito, que muchos grupos de teatro para niños desearían incluir en sus repertorios. Cuéntame un poco sobre esta pieza, que permanece inédita.*

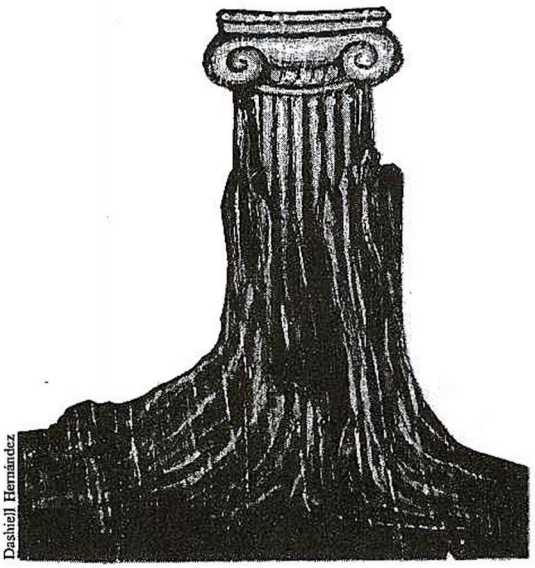
Extraviada y con deseos de encontrarla para arreglarle algunas zonas. Por ejemplo, recuerdo que el absurdo del original pretendí, torpemente, convertirlo en algo lógico: un error imperdonable. Una actitud que responde tal vez a la época en que lo escribí, donde pretendía explicar todo lo que resultaba oscuro: no tenía la experiencia de saber que algunas zonas de la realidad permanecerán en penumbra durante mucho tiempo. Con los años he aprendido que el teatro, sobre todo el dirigido a los niños, no necesita tantas explicaciones. La concluí a petición de los Camejo, pero nunca se estrenó.

¿Cuál es tu imposible?

No haber escrito una novela.

Junto a dos colegas he estado preparando durante meses una edición del Teatro completo *de Estorino. Él y yo nos hemos visto todas las semanas del año: algunas, incluso, todos los días. Quizá en este minuto insistirá en flamear cierto diálogo que, nacido varias décadas atrás, hoy le parece adusto. Demora el trabajo del farolero que persigue el diminuto prodigio de la llama. Aunque tarde sea, reserva para mí un poco de luz en el zaguán.*

traducciones



Dashiell Hernández

Epigramas de Marcial

Esse nihil dicis, quidquid petis, improbe Cinna
Si nil, Cinna, petis: nil tibi, Cinna, nego.
(Libro III, LXI)

A Cina, pretendiente:
Que es nada lo que me pides
Me dices, Cina, indiscreto;
Si nada me pides, Cina;
Yo nada, Cina, te niego.

Nuper erat medicus, nunc est vispillo Diaulus:
Quod vispillo facit, fecerat et medicus.
(Libro I, XXXI)

Diaulo médico primero
Fue, y es hoy enterrador.
Lo que hace el sepulturero
También hacía el Doctor.

Cum tua non edas, carpis mea carmina, Laeli:
Carpere vel noli nostra vele de tua.
(Libro I, IX).

A un envidioso:
Pues no publicas los tuyos,
Haces en mis versos risa;
O déjalos en paz, Lelio,
O bien los tuyos publica.

Varona latinista

Amaury B. Carbón Sierra

Enrique José Varona y Pera (Camagüey, 1849-La Habana, 1933), hombre de vastísima cultura, desenvolvió su quehacer intelectual en campos tan diversos como la crítica, el ensayo, la oratoria, el periodismo, la poesía, la filosofía, el magisterio y las funciones públicas en las que desempeñó los cargos de secretario (ministro) de Hacienda y luego de Educación y Bellas Artes del Gobierno Interventor (1900), y el de vicepresidente de la República (1913-1917). Profundo conocedor del mundo grecorromano tanto por los planes de estudio de la época como por las lecturas hogareñas en la excelente biblioteca de su padre, el tema clásico está presente en él, no como simple huella o resonancia, sino como ingrediente fundamental de su cultura y su proyección humanística. De su etapa de formación, y específicamente de 1867 cuando el poeta contaba con dieciocho años, se ofrece una muestra mínima e inédita de su labor como traductor del latín y como autor neolatino, tomada de la Colección Manuscritos del Instituto de Literatura y Lingüística.

Epigrama en latín de Varona:

Daedalus et Icarus:
Icarus
Ad summum volitare volens, descendi in Abyssum
In me, o ambitio! Disce cavere tibi.

Daedalus
Doctus ego medium elegi; ad portum cito veni
¡Oh moderatio! Eter te semel edoceat.

Ícaro
Queriendo volar a lo alto, caí al abismo.
¡Oh, ambición! Aprende de mí a prevenirte.

Dédalo
Prudente, elegí el término medio; pronto llegué a mi destino.
¡Oh, moderación! Éter (Júpiter) te enseña de una vez por todas.

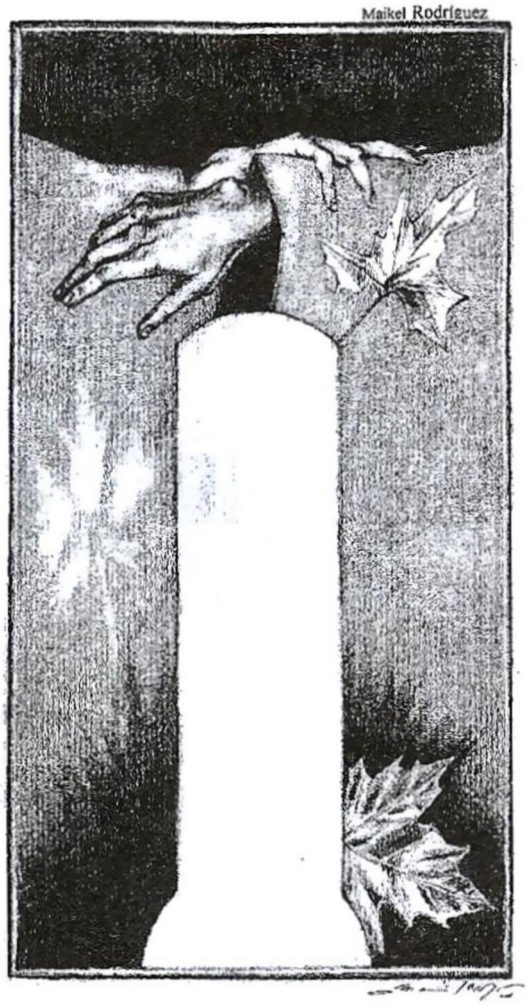
(Traducido del latín por Amaury B. Carbón Sierra.)

Edgar Lee Masters

Susana Haug
Jesús David Curbelo

Edgar Lee Masters, poeta, novelista y crítico norteamericano, nacido en Garnett, Kansas, en 1869 y muerto en Melrose Park, Pennsylvania, en 1950. Aunque escribió y publicó numerosos libros, la *Antología de Spoon River* está considerada no sólo su mayor obra, sino una de las grandes piezas de la poesía universal. Surgido a partir de la lectura que hiciera el autor de los epigramas sepulcrales de la *Antología palatina*, el libro reconstruye las múltiples visiones de un pequeño pueblo del Midwest, a través de su cementerio, con lo que se convierte en una suerte de microhistoria de los Estados Unidos de finales del siglo XIX y principios del XX, y en un caleidoscopio de aristas que llegan a conformar al ser humano. Las voces cruzadas de los muertos que duermen sobre la colina van configurando esta suerte de novela en verso libre, donde el poeta se desdobla en cientos de personajes a medio camino entre el apócrifo y el heterónimo, y nos revela la hipocresía del poder, las mentiras de los amantes, las angustias de los justos y, sobre todo, la desintegración de los viejos códigos morales tras el velo de la respetabilidad. Los presentes poemas son un anticipo de la traducción íntegra del poemario, próxima a aparecer, por primera vez en Cuba, gracias a la Editorial Arte y Literatura.

Maikel Rodríguez



La Colina

¿Dónde están Elmer, Herman, Bert, Tom y Charley,
el débil de voluntad, el fuerte de brazo, el payaso, el borracho,
el peleador?
Todos, todos, duermen sobre la colina.

Uno quedó atrás en una fiebre,
uno se quemó en una mina,
uno fue muerto en una pendencia,
uno murió en la cárcel,
uno cayó de un puente bregando para sus hijos y su esposa—
Todos, todos duermen, duermen, duermen sobre la colina.

¿Dónde están Ella, Kate, Mag, Lizzie y Edith,
la de corazón tierno, la de alma simple, la llamativa, la orgullosa,
la feliz?—
Todas, todas, duermen sobre la colina.

Una murió en un parto vergonzoso,
una de un amor frustrado,
una a manos de un bruto en un burdel,
una de orgullo roto, en la búsqueda de los deseos del corazón,

The Hill

Where are Elmer, Herman, Bert, Tom and Charley,
The weak of will, the strong of arm, the clown, the boozer,
the fighter?
All, all are sleeping on the hill.

One passed in a fever,
One was burned in a mine,
One was killed in a brawl,
One died in a jail,
One fell from a bridge toiling for children and wife-
All, all are sleeping, sleeping, sleeping on the hill.

Where are Ella, Kate, Mag, Lizzie and Edith,
The tender heart, the simple soul, the loud, the proud, the
happy one?—
All, all are sleeping on the hill.

One died in shameful child-birth,
One of a thwarted love,
One at the hands of a brute in a brothel,
One of a broken pride, in the search for heart's desire;

una, después de vivir lejos en Londres y París,
fue traída a su pequeño espacio, junto a Ella y Kate y Mag—
Todas, todas duermen, duermen, duermen sobre la colina.

¿Dónde están el tío Isaac y la tía Emily,
y el viejo Towny Kincaid y Sevigne Houghton,
y el alcalde Walker, quien había hablado
con hombres venerables de la revolución?—
Todos, todos, duermen sobre la colina.

Les trajeron hijos muertos en la guerra,
e hijas a quienes la vida había aplastado,
y a sus niños sin padres, llorosos.—
Todos, todos duermen, duermen, duermen sobre la colina.

¿Dónde está el viejo violinista Jones,
quien jugó con la vida todos sus noventa años,
desafiando la cellisca con el pecho desnudo,
bebiendo, alborotando, sin pensar ni en esposa ni en parientes,
ni en el oro, ni en el amor, ni en el cielo?
¡Véanlo aquí! Parlotea sobre las fritadas de pescado de hace tantos años,
de las carreras de caballos de hace tantos años en Clary's Grove,
de lo que Abe Lincoln dijo
una vez en Springfield.

One after life in far-away London and Paris
Was brought to her little space by Ella and Kate and Mag—
All, all are sleeping, sleeping, sleeping on the hill.

Where are Uncle Isaac and Aunt Emily,
And old Towny Kincaid and Sevigne Houghton,
And Major Walker who had talked
With venerable men of the revolution?—
All, all are sleeping on the hill.

They brought them dead sons from the war,
And daughters whom life had crushed,
And their children fatherless, crying—
All, all are sleeping, sleeping, sleeping on the hill.

Where is Old Fiddler Jones
Who played with life all his ninety years,
Braving the sleet with bared breast,
Drinking, rioting, thinking neither of wife nor kin,
Nor gold, nor love, nor heaven?
Lo! he babbles of the fish-frys of long ago,
Of the horse-races of long ago at Clary's Grove,
Of what Abe Lincoln said
One time at Springfield.

Reuben Pantier

Bien, Emily Sparks, tus plegarias no se perdieron,
tu amor no fue completamente en vano.
Le debo todo cuanto fui en la vida
a tu esperanza que nunca renunció a mí,
a tu amor que me vio siempre tan bueno.
Querida Emily Sparks, déjame contarte mi historia.
Ignoré los consejos de mi padre y mi madre;
la hija del sombrerero me metió en problemas
y me lancé hacia el mundo,
donde pasé por cada peligro conocido
del vino, las mujeres y los placeres de la vida.
Una noche, en un cuarto en la Rue de Rivoli,
estaba bebiendo vino con una prostituta de ojos negros,
y las lágrimas inundaron mis ojos.
Ella pensó que eran lágrimas de amor y sonrió
creyendo que me había conquistado.
Pero mi alma estaba a tres mil millas de distancia,
en los días en que tú me enseñabas en Spoon River.
Y justo porque ya no me podías amar,
ni rezar por mí, ni escribirme cartas,
el silencio eterno habló en vez de ti.
Y la prostituta de ojos negros tomó para sí las lágrimas,
como también los besos engañadores que le daba.
De algún modo, desde aquella hora, yo tuve una nueva visión—
¡Querida Emily Sparks!

Reuben Pantier

Well, Emily Sparks, your prayers were not wasted,
Your love was not all in vain.
I owe whatever I was in life
To your hope that would not give me up,
To your love that saw me still as good.
Dear Emily Sparks, let me tell you the story.
I pass the effect of my father and mother;
The milliner's daughter made me trouble
And out I went in the world,
Where I passed through every peril known
Of wine and women and joy of life.
One night, in a room in the Rue de Rivoli,
I was drinking wine with a black-eyed cocotte,
And the tears swam into my eyes.
She though they were amorous tears and smiled
For thought of her conquest over me.
But my soul was three thousand miles away,
In the days when you taught me in Spoon River.
And just because you no more could love me,
Nor pray for me, nor write me letters,
The eternal silence of you spoke instead.
And the black-eyed cocotte took the tears for hers,
As well as the deceiving kisses I gave her.
Somehow, from that hour, I had a new vision—
Dear Emily Sparks!

Emily Sparks

¿Dónde está mi muchacho, mi muchacho—
en qué lejana parte del mundo?
¿El muchacho que amaba más que a todos en la escuela?—
Yo, la maestra, la vieja solterona, el corazón virgen,
que los hice a todos mis hijos,
¿conocí bien a mi muchacho,
pensando en él como un espíritu ardiente,
activo, siempre anhelante?
Oh, muchacho, muchacho, por quien recé y recé
en muchas horas de vigilia en la noche,
¿recuerdas la carta que te escribí
sobre la belleza del amor de Cristo?
Y tanto si la recibiste como si no,
muchacho mío, dondequiera que estés,
trabaja por el bien de tu alma,
para que toda tu arcilla, toda esa escoria tuya,
pueda rendirse a tu propio fuego,
¡hasta que el fuego sea nada más que luz!...
¡Nada más que luz!

Petit; el Poeta

Semillas en una vaina seca, tic tac, tic tac,
tic tac, tic tac, como ácaros en pugna—
yambos fallidos que la brisa despierta—
mas el pino hace una sinfonía con ello.
Octavas, villancicos, rondeles y rondós,
baladas a montones con el viejo adagio:
las nieves y las rosas de antaño se han desvanecido;
¿y qué es el amor sino una rosa que se marchita?
La vida a mi alrededor en el pueblo:
tragedia, comedia, valor y verdad,
coraje, constancia, heroísmo, fracaso,—
todo sobre el telar, y oh, ¡qué modelos!
Bosques, prados, arroyos y ríos—
ciego a todo esto mi vida entera:
octavas, villancicos, rondeles, rondós,
semillas en una vaina seca, tic tac, tic tac,
tic tac, ¿qué pequeños yambos,
mientras Homero y Whitman rugían en los pinos?

Emily Sparks

Where is my boy, my boy—
In what far part of the world?
The boy I loved best of all in the school?—
I, the teacher, the old maid, the virgin heart,
Who made them all my children.
Did I know my boy aright,
Thinking of him as a spirit aflame,
Active, ever aspiring?
Oh, boy, boy, for whom I prayed and prayed
In many a watchful hour at night,
Do you remember the letter I wrote you
Of the beautiful love of Christ?
And whether you ever took it or not,
My, boy, wherever you are,
Work for your soul's sake,
That all the clay of you, all of the dross of you,
May yield to the fire of you,
Till the fire is nothing but light!..
Nothing but light!

Petit, the Poet

Seeds in a dry pod, tick, tick, tick,
Tick, tick, tick, like mites in a quarrel—
Faint iambics that the full breeze wakens—
But the pine tree makes a symphony thereof.
Triolets, villanelles, rondels, rondeaus,
Ballades by the score with the same old thought:
The snows and the roses of yesterday are vanished;
And what is love but a rose that fades?
Life all around me here in the village:
Tragedy, comedy, valor and truth,
Courage, constancy, heroism, failure—
All in the loom, and oh what patterns!
Woodlands, meadows, streams and rivers—
Blind to all of it all my life long.
Triolets, villanelles, rondels, rondeaus,
Seeds in a dry pod, tick, tick, tick,
Tick, tick, tick, what little iambics,
While Homer and Whitman roared in the pines?

Oaks Tutt

Mi madre estaba por los derechos de la mujer,
y mi padre era el rico molinero de los Molinos de Londres.
Yo soñaba con las injusticias del mundo y quería enmendarlas.
Cuando murió mi padre, salí a conocer gentes y países
para aprender a reformar el mundo.
Viajé por muchas tierras.
Vi las ruinas de Roma,
y las ruinas de Atenas,
y las ruinas de Tebas.
Y me senté bajo la luna en la necrópolis de Menfis.
Allí me asaltaron unas alas de fuego
y una voz del cielo me dijo:
"La Injusticia y la Mentira los destruyeron.
Ve. ¡Predica Justicia! ¡Predica Verdad!"
y yo regresé enseguida a Spoon River,
para despedirme de mi madre antes de comenzar mi tarea.
Todos vieron una luz extraña en mis ojos.
Y poco a poco, cuando hablaba, descubrieron
lo que me había venido a la mente.
Entonces Jonathan Swift Somers me retó a discutir
el tema (yo era el oponente):
"Poncio Pilatos, el Mayor Filósofo del mundo".
Y ganó el debate con estas palabras finales:
"Antes que reforme el mundo, señor Tutt,
por favor responda la pregunta de Poncio Pilatos:
"¿Qué es la Verdad?"

Anne Rutledge

Brotan de mí, indigna y desconocida,
las vibraciones de una música inmortal;
"¡Con malicia hacia nadie, con caridad para todos!",
Brotan de mí el perdón de millones para millones,
y el benéfico rostro de una nación
resplandeciente de justicia y verdad.
Soy Anne Rutledge, quien duerme bajo estas malezas,
la amada en vida de Abraham Lincoln,
casada con él, no a través de la unión,
sino a través de la separación.

Oaks Tutt

My mother was for woman's rights
And my father was the rich miller at London Mills.
I dreamed of the wrongs of the world and wanted to right them.
When my father died, I set out to see peoples and countries
In order to learn how to reform the world.
I traveled through many lands.
I saw the ruins of Rome
And the ruins of Athens,
And the ruins of Thebes.
And I sat by moonlight amid the necropolis of Memphis.
There I was caught up by wings of flame,
And a voice from heaven said to me:
"Injustice, Untruth destroyed them.
Go forth Preach Justice! Preach Truth!"
And I hastened back to Spoon River
To say farewell to my mother before beginning my work.
They all saw a strange light in my eye.
And by and by, when I talked, they discovered
What had come in my mind.
Then Jonathan Swift Somers challenged me to debate
The subject, (I taking the negative):
"Pontius Pilate, the Greatest Philosopher of the World."
And he won the debate by saying at last,
"Before you reform the world, Mr. Tutt
Please answer the question of Pontius Pilate:
"What is Truth?"

Anne Rutledge

Out of me unworthy and unknown
The vibrations of deathless music;
"With malice toward none, with charity for all";
Out of me the forgiveness of millions toward millions,
And the beneficent face of a nation
Shining with justice and truth.
I am Anne Rutledge who sleep beneath these weeds,
Beloved in life of Abraham Lincoln,
Wedded to him, not through union,
But through separation.
Bloom forever, O Republic,
From the dust of my bosom!

Elijah Browning

Estaba entre multitudes de niños
que bailaban al pie de una montaña.
Una brisa sopló del este y los barrió cual hojas,
arrastrando algunos cuesta arriba...
Todo estaba cambiado.
Aquí había luces fugaces, y lunas místicas, y música de ensueño.
Una nube se abatió sobre nosotros.
Cuando se elevó, todo estaba cambiado.
Ahora estaba entre multitudes que reñían.
Entonces una figura en resplandeciente oro, y otra con una trompeta,
y otra con un cetro se alzaron ante mí.
Me escarnecieron y bailaron un rigodón y se esfumaron...
Todo cambió de nuevo. De entre un pérgola de amapolas
una mujer desnudó sus senos y acercó su boca abierta hacia la mía.
La besé.
El sabor de sus labios era como sal.
Dejó sangre en mis labios.
Caía exhausto.
Me levanté y ascendí todavía más, pero una niebla como de un iceberg
nubló mis pasos.
Estaba frío y con dolor.
Entonces el sol me inundó otra vez,
y vi las nieblas debajo de mí que todo lo ocultaban a su paso.
Y yo, inclinado sobre mi bastón, reconocía
la silueta de mi sombra contra la nieve. Y encima de mí
estaba el aire mudo, herido por un cono de hielo,
sobre el cual colgaba una estrella solitaria.
Un escalofrío de éxtasis, un escalofrío de miedo
me recorrió. Mas no podía regresar a las colinas—
No, deseaba no regresar.
Pues las ondas pasadas de la sinfonía de la libertad
lamían los etéreos precipicios a mi alrededor.
Por tanto, escalé hasta el pináculo.
Arrojé mi bastón.
Toqué esa estrella
con la mano extendida.
Me desvanecí completamente.
Porque la montaña entrega a la
Verdad Infinita
a quienquiera que toque la estrella.

Elijah Browning

I was among multitudes of children
Dancing at the foot of a mountain.
A breeze blew out of the east and swept them as leaves,
Driving some up the slopes...
All was changed.
Here were flying lights, and mystic moons, and dream-music.
A cloud fell upon us.
When it lifted all was changed.
I was now amid multitudes who were wrangling.
Then a figure in shimmering gold, and one with a trumpet,
And one with a sceptre stood before me.
They mocked me and danced a rigadoon and vanished...
All was changed again.
Out of a bower of poppies
A woman bared her breasts and lifted her open mouth to mine.
I kissed her.
The taste of her lips was like salt.
She left blood on my lips.
I fell exhausted.
I arose and ascended higher, but a mist as from an iceberg
Clouded my steps.
I was cold and in pain.
Then the sun streamed on me again,
And I saw the mists below me hiding all below them.
And I, bent over my staff, knew myself
Silhouetted against the snow.
And above me
Was the soundless air, pierced by a cone of ice,
Over which hung a solitary star!
A shudder of ecstasy, a shudder of fear
Ran through me.
But I could not return to the slopes—
Nay, I wished not to return.
For the spent waves of the symphony of freedom
Lapped the ethereal cliffs about me.
Therefore I climbed to the pinnacle.
I flung away my staff.
I touched that star
With my outstretched hand.
I vanished utterly.
For the mountain delivers to
Infinite Truth
Whosoever touches the star.

La poesía de José Kozer
El puente sobre el VACÍO

Carlos Adrián García

El movimiento dinámico de la poesía de José Kozer por disímiles culturas, estratos espaciales y temporales –el tipo de multirreferencialidad aquí analizada es tan sólo uno de los elementos característicos de esta poesía–, procedimientos formales, etc., recombinando sus elementos o integrándolos, según los intereses particulares del poeta, responde a la peculiaridad del conocimiento por lo poético según Kozer, que consiste en su afán, como él llamó "descategorizador", integrador, regurgitador, pues también él, con Rimbaud y Lezama y muchos otros poetas, parece convenir en que "sólo en lo confuso y en lo oblicuo, en la doblez del sentido y en sus posibles sucesivas sugerencias se ha de encontrar el conocimiento último que toda poesía desea".[1] Sin embargo, de ese mismo principio de descategorización, según lo enunciara el poeta, se sigue que sus búsquedas se orientan en un sentido que comprende lo moral y, rasgo muy peculiar de esta poesía, también lo religioso, a lo que –por la heterodoxia de la búsqueda, y porque me parece más apropiado en vista de la integralidad que persiguen estas nociones– aludiré, como el propio autor lo hace, con la noción de espiritualidad.

I

En época cercana a la discusión de mi tesina sobre la obra poética de José Kozer, leía un día sobre el simbolismo medieval en *El otoño de la Edad Media*, de J. Huizinga. Entonces fue en mí el impacto de una frase bíblica tremenda que, al actuar en mi mente como un poderoso disparador de ideas, terminó arruinando aquel intento de distracción en relación con dicha poesía, que era lo único que por entonces me importaba: *Videmus nunc per speculum in aegnigmate, tunc autem facie ad faciem* (Ahora miramos por medio de un espejo en el enigma [donde dice *in aegnigmate* Huizinga, de manera significativa para mí, traduce "en una palabra oscura"], pero entonces estaremos cara a cara); una frase que encierra según el autor una gran verdad del espíritu medieval y cuyo momento final dice –aún ardo por encontrar su expresión latina: Ahora conozco en parte, pero entonces conoceré como fui conocido.[2]

Mi instinto de conservación jamás me dejó alimentar en mi trabajo académico pulsiones en relación con esta idea. La expresión me impulsaba de lleno y bellamente por el camino inobviable de la indagación espiritual tan peculiar que para mí constituye el principal fundamento de la poesía de J.K; pero al mismo tiempo me hacía temer –como hijo que soy de la Escuela de Letras– la gran aventura de las comparaciones osadas. Así pues, antes he sido suficientemente cauteloso, y ahora, una vez graduado, vuelvo a pensar, esta vez abiertamente, sobre el asunto... Si tenemos que hablar de la forma en que esta expresión y las ideas de Huizinga pueden de algún modo evocar la poesía de Kozer, no podría decirse que en ella el simbolismo actúa como actuaba en el Medioevo e incluso hasta mucho después, porque allí no existe un sistema definido de conceptos e imágenes relativos a lo sagrado, desde el cual partir y al cual arribar, sino que se trata en todo caso de un alumbramiento hacia el simbolismo, es decir, un alumbramiento de su posibilidad. Se deja que las cosas hablen, por sí mismas, de la sombra que las densifica y ultima aun en mitad de su confusa profusión; que hablen de esa ordenación ignota que las rige, el enigma auténtico cuya trayectoria más adecuada de desocultamiento no sería aquella por la que se ve bajar el sentido hacia las cosas, pidiéndole que aludan a esto o aquello (la noción de enigma, creo, se ve ahí empañada), sino esa otra por la que el mismo modo de manifestación de ellas devuelve ecos de su ser esen-

cial. Tal forma de pensamiento, en el caso de Kozer, es tan honesta como poco sintética, y supone una valentía al tiempo que implica una angustia admirable. Sin la mediación de un dispositivo imaginal por el que la rojez de la flor "devora" a la flor, puesta allí entonces para significar la sangre de Cristo, que es también los labios de la amante, la banda en la cintura del caballero medieval, el lunar rojo del escarabajo, todo ello en una perfectamente organizada alusión a la totalidad de Dios, que da fuerte coherencia a la imagen del Universo, la poesía de Kozer se encuentra sencilla y terriblemente con una flor en su integridad, no en su abstracción, colocada al borde de un abismo, junto a otros mil cuerpos igualmente íntegros e igualmente alusivos, de alguna manera alusivos, del otro extremo que, por la ausencia de dicha mediación, es irónicamente un abismo mayor. Puesto que media un vacío imaginal, la conexión entre las cosas es más incierta y menos rotunda que en la *weltanschauung* medieval; en el seno de un relativo caos, cada objeto se enfrenta linealmente a una extrañeza que no puede ser otra que la extrañeza de sí mismos, la ambigüedad de su propia índole que denuncia el más físico espejo. Este resulta así el alumbramiento hacia el más desnudo simbolismo, un alumbramiento difícil, pues tratar de conocer implica entonces dar un portentoso salto dentro del vacío. La aguda conciencia de lo inefable implícita en todo simbolismo (aún más en éste) provoca, sin embargo, una reacción singular: la escritura en su propio devenir se convierte en ilusorio puente sobre el vacío. Pero este vacío es infinito. Es por esto que a veces pienso: cada poema kozeriano, en su esencial "futilidad", no deja de proponernos una respuesta humanamente sabia a una pregunta enigmática (como un *koan*).

II

Devolver al hombre a la armonía con el cosmos, que es ante todo armonía con la naturaleza y consigo mismo por el contacto profundo con lo elemental (la tierra, el cuerpo, la familia, el amor, la muerte); tal es el intento y la capacidad polémicos de la poesía, según la entiende Kozer. Digo "intento y capacidad polémicos" para destacar el carácter complejo de la concepción del mundo y del lenguaje por una obra que, al tiempo que anhela "abarcar entre sus manos el arco inconmensurable de la res", manifiesta la conciencia de sus limitaciones para alcanzar tal fin: "y está presente sigue presente el carnicero en la contemplación/ de la vaca, inabarcable./ Sus manos en la noche fijan con tiza contra la noche la/ forma genérica de la res su tamaño/ de bóveda".[3] (El *arco* es el símbolo del cosmos en la sabiduría zen; la *res* es la imagen de la carne, *Agnus dei* descendido, la materia natural cambiante, corruptible, mortal, que el carnicero-poeta intenta restituir. En este nivel metapoético –frecuentemente legible en esta poesía–, la idea alude a un afán por el sujeto lírico de ulterioridad no supraterrena, sino en la misma horizontalidad del mundo natural cercano. El lenguaje poético, sin embargo, no puede atrapar *entre sus manos*, es decir, entre sus límites, la ancha magnitud de lo inconmensurable.) Como una escritura amante de problematismos, que se vuelve contra sí misma, que es consciente de su falibilidad y no la oculta tras una imagen cerrada del universo, sino que, por el contrario, rehúye toda lectura-búsqueda demasiado lineal, incontrovertible, centralizada, la poesía de Kozer se ofrece a la empresa de un alumbramiento del sentido desde un desconocimiento –carencia, obscuridad/ceguera–, según el cual nos vemos obligados al hallazgo de lo transparente en lo oblicuo, del acierto en el desacierto, de la rectitud y elocuencia esenciales en la elusividad, desconfianza y exceso de un lenguaje.

Así pues, de vuelta de tantos viajes utópicos conocidos y fracasados, entre sus primeras tareas, esta poesía programa el suyo propio minando los espejismos del poder (Historia, Religión, Cultura, en sus sentidos estrechos) para hacerlos saltar en pedazos hacia la visión de un "origen que no sea de oro",[5] esto es, un nuevo origen más humano donde la "beatitud" se encuentra también en lo bajo visceral, fecal y fermentado, que es señal ineludible de nuestra humanidad. De esta suerte, muchos poemas de Kozer convierten "el excremento en materia aromática vivificadora, la orina de la abuela en el hisopo que purga al moribundo, la tumba del padre en un reino de ceibas";[6] todo esto para conducirnos a pensar que, para alcanzar aquel contacto *profundo* con lo elemental –que es condición necesaria para la restitución del hombre a la armonía primordial–, es imprescindible que la utopía no sea "la de una vida sin sufrimientos, sino una alternancia entre los contrarios: el paraíso no como un más allá radiante, sino como un estado que, antes que geográfico, es espiritual"[7] y que implica entonces la visión iluminativa de una realidad que, para J.K, es cotidianidad lavada de prejuicios: una desnudez. "A diferencia de las sagradas escrituras –dice Octavio Paz en *El arco y la lira*– la escritura poética es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo".[8] Esto significa que el poeta puede y debe darse el lujo de ser honesto en cuanto a las ideaciones que del misterio del mundo y de sí mismo vayan apareciendo sobre el papel en blanco, imagen del espacio exento de poderes externos a él (políticos, económicos, religiosos), y en que debe aflorar el poema.

De esta honestidad que ha de presidir ese contacto, que se traduce en una resistencia frente a los esquemas establecidos por los poderes instituidos y que, por tanto, se traduce también en aquel sentimiento de desconocimiento, carencia, ceguera, o hambre que la poesía alimenta, de ahí es que surge la cualidad descentralizadora, descategorizadora, desterritorializadora de la poesía de este autor.

III

Pronunciarse acerca de la multirreferencialidad cultural en la poesía de José Kozer, vista en la peculiaridad e imbricaciones de sus tres núcleos básicos de referencia cultural, a saber, el componente cultural judío, el componente cultural cubano y el componente cultural oriental, enfocado por razones metodológicas en el budismo zen,[9] es seguir avanzando en el conocimiento de su poética por vía específica y particularmente reveladora. Para aprehender por lo poético, según lo entiende Kozer, es imprescindible una visión enteramente nueva y diferente –en el sentido de "desocultadora"– asociable a la noción de "ser para la muerte" heideggeriana, de la cual el poeta sería la mejor personificación.

"Ser en el mundo" para Heidegger –según N. Abbagnano– se refiere al hombre que al vivir en el plano de lo anónimo se deja guiar por el *así se dice, así se hace, como todos dicen y hacen*. Esta existencia es una fuga ante la posibilidad de la muerte (y, por tanto, ante la posibilidad de trascendencia). El hombre la considera como un hecho como otros muchos de la vida de cada día, oculta su carácter de posibilidad inminente y procura olvidarla, no pensar en ella entregándose a las preocupaciones cotidia-

nas del vivir. El "ser para la muerte" significa comprender la imposibilidad de la existencia (tal como la cree el "ser en el mundo"), pues lo posible es la comprensión de esta imposibilidad; [...] la comprensión de la muerte va acompañada de angustia. En la angustia el hombre se siente en presencia de la nada, de la imposibilidad de aquella clase de existencia. La angustia, al colocar al hombre frente a la nada, lo hace verse en su finitud. La angustia revela el significado auténtico de la presencia del hombre en el mundo: mantenerse firme en el interior de la nada. Esta nada está escondida y velada en la existencia banal cotidiana ("ser en el mundo"), pero incluso esta nada actúa (para el "ser en el mundo") a través de la negación, de la renuncia, de la prohibición, de la limitación, actúa como condición oculta pero ineliminable.[10]

La condición existenciaria del "ser para la muerte" implica la desnudez de lo humano en la verdad de su carne: su mundanidad; pero implica también el despojamiento de las máscaras ocultadoras de esa mundanidad. Junto a la angustia, la libertad que de ella se deriva: romper el esquema establecido del mundo, librarse de la experiencia unívoca. El poema nace del deseo que informa la pugna con la sujeción: el mundo es, en tanto es para el poeta; una unidad múltiple de significación. De esta suerte, la multirreferencialidad cultural aquí adquiere la forma de un interculturalismo concienzudo y desacralizador. Kozer asedia cada cultura en busca de un aporte sustancial en el interior de su personalidad, pero –entiéndase bien– la índole de las apropiaciones que de ellas hace difiere radicalmente de la de las apropiaciones posmodernas a las que pudieran evocar: mientras que éstas se corresponden con el juego nihilista de los signos, tan gustado por los artífices posmodernistas, en aquéllas todavía se conserva la creencia nada perversa en la posibilidad de un descubrimiento por el arte, implícita en la idea de la poesía como revelación y arma de la pregunta por la existencia.[11]

El profundo sentido de indagación filosófico-moral y espiritual de este aspecto de la poesía de Kozer ha quedado fijado en palabras del autor:

> Hoy más que nunca la apertura lleva a reconocer también al "otro" [...] otredad que es mismidad, bifurcación nutritiva que alimenta y recompone los complejos hilos de las nacionalidades, las culturas, las etnias y las religiones (ahí está, por ejemplo, el fenómeno de los JUBU, Jewish Buddhists, con su marca de extravagancia bobalicona y su marca de profunda seriedad) [...] No puedo hacer escritura si mi emoción más íntima no se vuelve voraz, totalizadora, carnal [...] ¿Qué decir sino que mi afán es espiritual? ¿Qué decir sino que traduciendo a los japoneses [...] mi vida se volvió "otra"? Y eso lo tenía que reflejar la poesía que hago.[12]

Así pues, el judío, el cubano y el oriental (sabiduría zen) constituyen tres núcleos culturales básicos de referencia en la poesía de José Kozer. En determinada zona de su quehacer, estos núcleos adquieren contornos bien definidos y son, por esto, susceptibles de ser analizados, en sus marcas visibles, tanto desde un punto de vista formal y temático como conceptual y estético, según se requiera. En *Bajo este cien* (1983) y en *Carece de causa* (1988), la peculiaridad del tratamiento de estos referentes culturales radica en que, lejos de someterse a esquemas y reglas de funcionamiento preconcebidas, el poeta actualiza sus significados culturales en virtud de un principio de convergencia o recombinación creadoras que se activa en el interior de su personalidad. La evidencia de esto lo constituyen los modos muy particulares en que cada uno de estos tres componentes culturales básicos se manifiestan.

Pronunciarse acerca de la multirreferencialidad cultural en la poesía de José Kozer es seguir avanzando en el conocimiento de su poética por vía específica y particularmente reveladora

Del componente judío, remarco en la obra de José Kozer lo concerniente a su interés por la esfera de la cultura simbólica, aunque lo judío en esta poesía es también un tema e inclusive un lenguaje (el yiddish) que, según algunos críticos, influye la estructura profunda del poema. Al poeta parece absorberlo la noción del *Deus Adsconditus* que domina tanto la filosofía y el arte, como la religión judaicas. En su obra subyace o se manifiesta explícitamente el tema de la relación polémica entre lo múltiple y lo uno, lo manifiesto y lo inmanifiesto, lo impermanente y lo permanente, mostrando con suma frecuencia una preocupación metafísica que, según dice en algunas de sus entrevistas, preside su vastísima obra poética: el deseo del Uno, la angustia por alcanzar, mediante la escritura profusa, "la anhelada, radiante letra Aleph".[13] Junto a la pregunta por la trascendencia, otras nociones capitales como la idea del hombre como un ser transterrado eterno, e incluso la peculiar concepción de la escritura (la letra) como el espacio idóneo para encaminar aquella indagación y para zanjar otras como la de la identidad étnica (debe pensarse en la Cábala), no pueden pasar por fuente más rica que la ancestral judaica para beber y contemplarse en el reflejo.

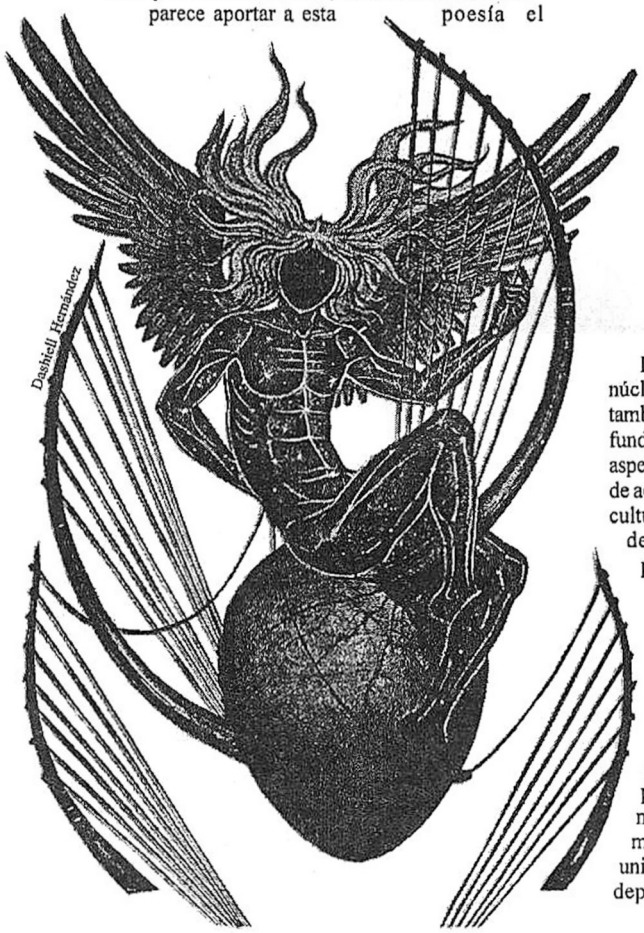
Del componente cultural cubano, por otra parte, destaco varios elementos: la presencia de un amplio vocabulario de cubanismos en los que encarna el espíritu de la tierra natal evocada; en ausencia del elemento natural natal también aparece en esta poesía una especie de geografía insular doméstica suavemente delineada por la presencia de ciertos platos, bebidas, pertenencias y usos. Sin embargo, entre otras características, el más sugerente aporte parece radicar en dos elementos estrechamente vinculados entre sí: el primero, la aquí nada superficial noción kozeriana de "tropicalidad", de la cual el poeta deriva una reflexión estética muy seria sobre la literatura latinoamericana contemporánea y sobre la suya propia, reflexión que puede seguirse claramente en algunas de las diversas entrevistas que ha ofrecido, y que lleva directamente al análisis del llamado neobarroco poético. Y segundo, la con-

creción de esa teorización en la obra misma del poeta en virtud de la hibridez y desenfadada flexibilidad que caracteriza aspectos como este de la multirreferencialidad cultural, pero también otros, otorgando a aquélla una diáfana y singular fisonomía.

Es en su filiación zen donde esta poesía demuestra su más libre condición intercultural puesto que nada, excepto el interés propiamente poético (y veremos qué es "poético" para Kozer), explica su profunda inclinación hacia el "Lejano" Oriente. En *Bajo este cien*, la comprensión de formas poéticas tradicionales japonesas como el hai-kai se manifiesta en el dialogismo de su tratamiento: allí vemos hai-kai llevados al límite del versolibrismo por la ausencia de silabismo y métrica tradicionales ("Zen"), o poemas donde la síntesis clásica es quebrada por una dilatación perifrástica, casi narrativa ("Bienvenida"). *Carece de causa*, por otra parte, los recoge clásicos, nítidos, pero en el seno de típicos poemas kozerianos (como aquel "Centro, helado: el mundo, exterior", de "1983: Final"). Este laboratorio de experimentación formal es también, y con mucho, el de las indagaciones filosóficas y espirituales que le son consustanciales a esas formas. Algunos poemas de *Bajo este cien* constituyen una clara huella del acercamiento inicial de Kozer a la sabiduría zen (de ahí la atenta, aunque nada pasiva, escrutación del hai-kai) en tanto que *Carece de causa* es un libro donde la apropiación cultural es ya tan madura que infunde el modo de acercamiento a la realidad circundante que es inherente al poema kozeriano típico. Lo zen –y también lo cubano, en un modo diferente– parece aportar a esta poesía el contrapeso necesario a la ardua faena espiritual impuesta por la filiación primera del poeta. La espiritualidad basada en la búsqueda de la armonía interna en la convivencia con la naturaleza, la idea de equilibrio con la totalidad (el centro compuesto por muchos centros) y la noción de "revolución en la calma", aplacan el rigor de la tremenda pregunta judaica por la trascendencia. De hecho, devienen un método de atención en virtud del cual el poema de Kozer se erige como el resultado, siempre incompleto, del intento de captar el "estado total del presente", presente no entendido como el tiempo opuesto a un pasado y un futuro al que la concepción racionalista nos tiene acostumbrados, sino como uno abierto, múltiple, convergente, donde las experiencias se integran prismáticamente entre sí y con la realidad, buscando provocar esa vivencia hacia lo Último, lo Total y, por ende, lo Uno de que ha hablado Kozer.[14] La cita a que refiere la nota anterior expresa una idea que, por simbiótica, lleva las marcas de un pensamiento largamente mascullado por un hombre receptor de influencias culturales muy disímiles: justamente, heterodoxia –"espíritu de riesgo", diría el poeta–, junto a un particular poder de síntesis, son los requisitos indispensables para realizar la más profunda condición de lo intercultural que implica no sólo la participación activa de los sujetos en los diferentes complejos culturales, sino también el diálogo y la integración hasta donde esto sea posible, entre sus sistemas de significación.

Kozer ha dicho:

> un cubano de padres judíos (y que se siente muy judío él mismo) que se entrega [...] al zen budismo [...] *El paso lo da en función poética, y en el sentido de una descategorización de fundamentos de realidad filosófica* [...] Kierkegaard dice que de las tres altas categorías del pensamiento, y por ende, del acceso a Dios, la más baja es la estética, un escalón más arriba la ética, y el más alto escalón la religiosa. Falló para mí el Maestro Sorën. Estas categorías se disuelven entremezcladas, y lo estético está marcado de toda una ética como la ética no es del todo separable de lo religioso [...] Se trata de un entremezclamiento de las categorías que, nada claras, nada aclaran. Todo para lucha. Búsqueda interminable.[15]



La frase subrayada del fragmento anterior constituye el núcleo de esta declaración de principios estéticos, pero también filosóficos y espirituales, en que sorprendemos los fundamentos de la multirreferencialidad cultural y otros aspectos cruciales de la poética kozeriana: poético es el modo de acercamiento, el método de apropiación de los referentes culturales mencionados; más aún –puesto que Kozer ha declarado en reiteradas ocasiones: "Mi verdad es poética"–,[16] poético es el enfoque con que la escritura de Kozer observa la realidad. Ahora bien, poético, según la frase, es descategorizar, es decir, hacer subir y bajar, converger o diverger, desacralizar lo sacralizado o la viceversa, según se requiera y crea necesario desde lo mas íntimo de la personalidad del poeta. Si, como Kozer quiere hacer entender aquí, la *poesía es una forma integral del conocer*, a nadie podría sorprender la cualidad totalizadora, asimiladora, regurgitadora de su poesía. La multirreferencialidad cultural expresada en el modo de interculturalismo no sería sino una de las facetas más visibles y representativas del iceberg inmenso de ese universo poético donde el término "interculturalismo", en dependencia del terreno en que nos movamos, se ve

cambiado por el de diversidad de lenguaje, y hasta de lenguas, experimentalismo genérico, polifonía, etc. Sin embargo, lo que nos permite ver el análisis del aspecto propuesto y analizado, y que tal vez no podríamos discernir en la observación estrecha de otros niveles, es un entramado de muchas características visibles de la obra de Kozer (digamos que a esta faceta del iceberg le da más el sol y reverbera en otras): el uso de cubanismos, por ejemplo, no es aislado sino que se encuentra conectado a otros fenómenos específicos de lengua (peruanismos, mexicanismos, etc.) que pretenden dibujar un rostro multifacético, multinacional, el cual no destaca a las naciones propiamente, sino sobre todo la cualidad intrínseca de la poesía para posponer todas esas problemáticas identitarias de las que el exilio ancestral (es judío), el exilio individual (es cubano diaspórico) y el exilio esencial (es mortal y lo ha comprendido, es escritor), separan al poeta. Para Kozer el espíritu de la tierra *encarna* en sus palabras, pero la frase me llama más la atención por el concepto que tiene el poeta de "palabra", que por la tierra de las que, ante aquellas, puede prescindir. Otro elemento aparentemente tan distante de aquél como el tratamiento temático de lo judío, visto en la recreación de su pasado familiar –muy ligado al tema de Cuba, por otro lado– o en el retrato, frecuente, de sus padres, o en la imaginación poética de un espacio ancestral (Polonia...), nos lleva por otra vía al mismo lugar, es decir, a la constatación de su deseo de lenguaje y, por tanto, la explicación de la abundancia de cubanismos y otros ismos en esta obra. El camino es tan simple como el del reconocimiento por el poeta, luego de una década de su juventud en conflicto con esa parte de su condición, de la ancestralidad judaica expresada en esta poesía por usos, costumbres, tradiciones. Y precisamente es de allí, de la asociación con la Cábala y el sentimiento cabalístico del lenguaje, por ejemplo, que se deriva la idea de que la tierra *encarna* en sus palabras, de que Cuba *es* su palabra y aquella *laetitiae via* por la que Kozer quiere asociarse a Martí.[17] He aquí, pues, un modo en que un elemento del componente cubano, de un nivel puramente formal, se da la mano con uno temático y conceptual perteneciente al componente cultural judío. Lo mismo puede intentarse con la muy activa experimentación formal con el hai-kai japonés, reflejo de la indagación filosófico-espiritual del poeta sobre el budismo zen, que lo lleva a "desformalizar", o sea, diluir la forma clásica hasta integrar su rasgo ideoestético característico, casi transparentemente, a su sistema poético. En este sentido, no debemos olvidar las repercusiones que esto tiene en el plano conceptual: el poema para Kozer pretende captar, como decía antes, la actualidad en un sentido profundo; devienc así un método de atención al tiempo presente en pos de una vivencia hacia lo Último, lo Uno, búsqueda que Kozer ha declarado como de base judaica, pero que halla entonces aquí una nueva coordenada, un nuevo estado a partir de su relación profunda con la sabiduría zen... ¿Se comprende, pues, la riqueza, variedad y robustez del sistema poético, al que el profundo sentido integrador que es la base de esta poesía, y su principal pilar de poética, la ha llevado?

Existe una última, en realidad penúltima, conclusión, quizá ya sobrentendida, que he derivado del estudio de este aspecto y se refiere a la naturaleza, índole o impulso generador de ese *afán de descategorización* que se proyecta como tal sobre la realidad y desde esta poesía ("me interesa la diversidad del mundo en cuanto mundo", ha dicho Kozer). Sería inútil discutir cuál de estas influencias culturales ha tenido más peso en la obra de este poeta. Sólo puedo decir que cada una ha hecho aportes sustanciales en el interior de su personalidad y todas andan en el sentido no diría yo de una religiosidad (el término es rígido y puede llevar a equivocaciones en el análisis de una obra y un pensamiento sumamente antidogmáticos) sino en el sentido, más bien, de una espiritualidad, una sabiduría muy singular que constituye el afán, como dijo el mismo Kozer, que lo llevó a ellas (las culturas de referencia).

Lo poético en Kozer no se supedita a lo religioso y lo moral, sino que es ya en sí mismo moral y religioso. Esto es antes que ninguna otra cosa en esta poesía, y es por ello que las denominaciones de poesía "religiosa" y/o "mística" aplicables a esta obra, según lo que se ha visto, son a la vez escasas y redundantes. Kozer detesta los dogmas, las instituciones eminentemente formales (ideas medulares de su pensamiento, como aquella de "El que vive en lo presente vive en Dios", por ejemplo, resultarían de escandalosa radicalidad para un judío ortodoxo, puesto que implican la interiorización de la liturgia o, lo que es igual, la desaparición de sus instituciones: la iglesia, e incluso el texto bíblico como dogma de la fe –ver poema "San Francisco de Asís" en *No buscan reflejarse*), y puesto que su batalla espiritual es consustancial a la poesía, es decir, consustancial al lenguaje y se da en él, el poeta detesta, también, con el horror y la virulencia con que un buen rabino combatiría a un fariseo, y que apenas disimula en su declaración anterior, las palabras-dogmas que, emplazadas en la mórbida comodidad de una dudosa certeza, una dudosa comprensión, dejan los hombres detrás de sí, infundiendo el error; porque ni la palabra "dios", ni la palabra "amor" ni "muerte", ni "alma", pero tampoco "insecto", "veleta", "cena", y para su intranquilidad, tampoco ninguna de esas otras palabras que ha escrito y escribirá con ahínco, según dice, hasta el día de su muerte, alcanzan para Kozer la verdad plena del ser (las últimas apenas la rozan), siempre arcano, siempre más allá, elusivo. (Leer de Kozer, su poema "Ecos" y de Lezama "Una oscura pradera": los animales del primero pastan deliciosamente en el segundo: también en esto, Kozer y Lezama se entrecruzan).[18] Así pues, ese gigantesco universo colmado de concreciones, mundo donde reina lo ínfimo, lo terrestre y, por ende, lo cercano, constituye la huella del sagrado merodeo de Kozer alrededor del Uno, su Uno íntimo, merodeo que, nada más lógico, adquiere la forma de la metonimia, procede por metonimia (aquí está otra evidencia de cómo su sistema poético es, ahora casi literalmente, un sistema espiritual) y es, justamente gracias a ella y a la porosidad que tiene el lenguaje poético para captarla, que es sagrado.

La espiritualidad en esta poesía es de las más profundas y sutiles: aquella que se transforma en la espiritualidad de los actos más simples y banales de la vida, como observara el crítico Jacobo Sefamí: "Kozer eleva la normalidad cotidiana hasta la condición de galería interior que conduce al deslumbramiento de una revelación existencial" (no existencialista). Su mirada es, pues, "traspasadora".[19]

Quizás alguien pueda haber que crea que libros como *Carece de causa*, uno de los más importantes de su producción, son obras, en verdad, carentes de causa... para existir. Conviene alertar, en relación con la lectura de éste y otros volúmenes de su producción: la de Kozer no es una poesía que postula, consuela o entretiene fácilmente: surge de una espontaneidad, estallido, sudoración, que no se segrega para algo y, apenas, por algo (olvidar la poesía de ocasión, en el sentido corriente y aburridísimo del térmi-

no). Kozer carece de causa para poetizar y poetizar aquí consiste ante todo en una postura del cuerpo y una actitud del ojo (borgianamente ciego); en una forma de *contemplación* y de *revelación*, lo que ya es algo.

La idea del lenguaje implícita, y hasta explícita, en la concepción poética kozeriana –la constante pugna con un lenguaje fracturado, es decir, no del todo conocido, escamoteador de un misterio que nos compromete hasta la médula ("*the obscure as an instrument for understanding the spiritual, and reality as variety and nothingness*"),[20] en el cual se ha de sumergir el poeta en mangas de camisa, a la vez con docilidad y espíritu de riesgo– ¿no recuerda en algo la concepción heiddegeriana de la poesía? Ha dicho Heidegger:

> ¿Quién capta en el tiempo que se desgarra algo permanente y lo detiene en una palabra? [...] Debe ser hecho patente lo que soporta y rige al ente en totalidad [...] La poesía es instauración de lo permanente por la palabra y en la palabra. [...] Puesto que el ser y la esencia de las cosas no puede ser calculado ni derivado de lo existente, deben ser libremente creados, puestos y donados. Esta libre donación es instauración [...] "Habitar poéticamente" significa ser tocado por la esencia cercana de las cosas.[21]

Se trata de una pregunta abierta a la reflexión.

Hasta aquí, he tratado de avanzar por vía específica del análisis del aspecto de la multirreferencialidad cultural en esta poesía hasta algunas de sus repercusiones últimas en el plano de la poética. Por cierto que aún más allá. Otra reflexión productiva, entre tantas, podría surgir de la posible vinculación de este aspecto y aquella noción de "multiculturalismo" que, desde la antropología cultural y social, reclama la observación y análisis de productos culturales como el de Kozer, generados en el contexto de la sociedad global. El propio poeta ha dicho que no puede ser igual:

> la visión del exilado anterior al actual trasvase de transterrados, un trasvase ingente de seres, modos de percepción, intereses, sobrestimaciones y subestimaciones, que está una vez más cambiando, no sé cuán profundamente, el mundo occidental. [...] Donde Werfel [el exiliado de otra época] ve suspicacia y Milosz esterilidad, encuentro yo oportunidad de crecimiento [...] Pese a toda la dificultad implícita en esa condición, veo ahí, por experiencia propia la ocasión de ampliar, profundizar, liberar la propia persona, forjando, por ejemplo, un lenguaje más ecuménico y polifónico que sin tapujos, ni remilgos expresa un nuevo orden donde exilio, sin ser utopía, tampoco es la peor desgracia ni fuente de paranoia.[22]

Algunos críticos han señalado como motivo de la compulsión grafómana de Kozer (hasta hoy casi 6000 poemas) su ansiedad de identidad étnica; otros, su deseo de comprenderse a sí mismo y su existencia. No creo en la primera posibilidad, y la segunda es inseparable, está comprendida en la que creo: para Kozer indagación ontológica es, en última instancia, búsqueda de *hierofanía*, todo lo heterodoxa y personal que resulte, y hemos visto ya por qué.

Una imagen cercana a la suya: la del Funes memorioso y paralítico que, sin moverse de la "obscuridad" de su hogar, también podría decir: "casa [...], el lugar donde cierro los ojos y veo, desde la memoria, todo el universo".[23]

Aparte de lo visto hasta aquí, existe otra dimensión a la que también apunta directa, aunque puntualmente, el análisis propuesto; una dimensión aludida en algunos momentos de este trabajo, pero no desarrollada, por constituir un universo en sí misma: se trata de las características de esta poesía, no vista ya como un todo autónomo y suficiente, sino en su relación con la estética grupal del neobarroco poético latinoamericano, a la cual Kozer se halla explícitamente asociado.

> *I see two basic lines in today's Latin American poetry* [ha dicho el poeta]. *One is a thin line, the other thick. Geometry of the thin is linear, its expression familiar, colloquial. The geometry of the thick is prismatic, convoluted, its expression turbulent and dense.* [...] *The second line* [...], *the poetry of the so called Neo Baroque poets* [...] *in the second half of the 20th. Century, have the oozing, the curling, the entanglement and reverberation of multiplicity and proliferation that you find in the works of Virginia Woolf and, above all, Gertrude Stein. Ours Latin American fathers are the Cuban José Lezama Lima and the recently deceased Haroldo de Campos.*[24]

Muchas de las características de la poesía de Kozer que hemos visto –es más, su ley misma de funcionamiento, aquella descategorización radical– remiten a la estética grupal del neobarroco, según la formula el propio autor: la distorsión de motivos formales y temáticos; el obscurecimiento, extrañamiento de la percepción, no ya sólo del mundo sino ante todo del lenguaje en la poesía; la explosión de centros, etc. Entiendo el peligro en la parcialidad posible de las anteriores afirmaciones del poeta, y es por eso mismo que se lanza aquí una invitación a la reflexión sobre la poética personal de Kozer *apud* la poética colectiva del neobarroco poético.

De partida, sólo destaco la profunda relación que existe entre afán de sabiduría –decidí llamarle aquí espiritualidad– e indagación poética en la poesía de José Kozer: neobarroco implica espiritualidad y espiritualidad, neobarroco. ("*Poetry to me is an experiment in the unknown, a search for beauty, knowledge and wisdom through the mystery of a complex, multidimensional, simultaneous language that at given point is received, transmitted, and yet not fully understood or controlled in a rigid way by the recipient.*")[25] Y, en un acercamiento inicial a su obra, terreno prácticamente virgen aún para los estudios literarios cubanos, éstas han sido las ideas principales que han surgido delante de mis ojos.

[1] Cfr. Josely Vianna Baptista, "Musa Paradisíaca: Entrevista a José Kozer", p. 7 (texto enviado a mí por el autor).

[2] J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*. Sobre las líneas actuales, se recomienda leer en dicha obra páginas referidas al simbolismo medieval.

[3] *Carece de causa*, Buenos Aires, Ed. Último Reino, 1988, p. 12.

[4] "The Neo Baroque: A converging in Latin American Poetry",

ponencia presentada en el Simposio sobre literatura contemporánea latinoamericana, Nebraska [Estados Unidos], octubre 2003.)

[5] Aida L. Heredia, *La poesía de José Kozer: De la recta a las cajas chinas*, Madrid, Verbum, 1994, p. 23.

[6] Ibídem.

[7] Ibídem, p. 49.

[8] Octavio Paz, *El arco y la lira*, 2da. Ed. México: FCE, 1967.

[9] Debe aclararse: cuando hablo de "referencia cultural", estoy pensando en "cultura" en un sentido amplio. Por "cultura" entiendo "Conjunto de elementos de índole material o espiritual, organizados lógica y coherentemente que incluye los conocimientos, las creencias, el arte, la moral, los usos y costumbres, y todos los hábitos y aptitudes adquiridos por los hombres en su condición de miembros de una sociedad" (Jesús Martín Barbero, "Comunicación, Campo Cultural y Proyecto Mediador", Diálogos de la comunicación, n. 26, p. 12, FELAFACS, Lima, 1990). Sirve la definición por cuanto Kozer dispone de subconjuntos de sistemas culturales rearticulando sus elementos en un cuerpo híbrido, polimorfo, de singular fisonomía. En el proceso, sin embargo, estos elementos no pierden su carácter distintivo. Es por eso que citas textuales o intertextuales referidas a obras de arte y/o literarias no constituyen, por sí solas, referencias culturales de mi interés, ya por su carácter aislado, asistémico y eminentemente literario, ya por encontrarse subsumidas en el tipo de referencia cultural que me interesa. Elijo ese concepto amplio de "cultura" porque pretendo demostrar que es sobre esa triple base cultural que se asienta, sólidamente, la poesía de José Kozer.

[10] Nicola Abbaggano, *Historia de la Filosofía*, La Habana, Pueblo y Educación, 1984, Tomo III, p. 235.

[11] Señala Morawski como características constitutivas del posmoderno artístico:

> conciencia del agotamiento, énfasis en el pastiche y la parodia, el collage de citas, los travestis, la ausencia intencional de actiudes de confrontación y rebeldía, la mezcla perversa de valores. [...] el artista no puede descubrirse a sí mismo ni descubrir a sus predecesores porque no se ha dejado nada por descubrir. Uno simplemente tiene que sobrevivir en un vacío espiritual. Puesto que no hay marcos de referencia perdurables, ni ninguna esperanza de vencer, uno, en el mejor de los casos, adopta la actitud de "alegre nihilismo". [Algunos artistas hablan de] descartar todas las ideologías, las percepciones serias y las motivaciones profundas. Ninguna escatología, ningún esfuerzo, ningún ethos de la impugnación. (Stefan Morawski, "Reflexiones polémicas sobre el posmodernismo", Criterios, n. 32, La Habana, julio-diciembre, 1994, p. 44.)

Tales características están lejos de corresponderse con el arte de José Kozer.

[12] Claudio Daniel, "Entrevista a José Kozer", p. 7 (enviada a mí por el poeta).

[13] Josely Vianna Baptista, "Musa Paradisíaca: Entrevista a José Kozer", p. 9 (enviada a mí por el poeta).

[14] En relación con esto, la siguiente declaración del poeta podría resultar esclarecedora:

> El que vive en lo presente vive en Dios, vive en estado de santidad, en estado de sosiego. [...] Ahora, el poema lo que pretende es eso. San Francisco [de Asís] está ciego y desde su ceguera borgiana contempla el mundo. Lo contempla interiormente y su contemplación refleja el mundo. ¿Qué refleja? ¿Su interioridad? No. Refleja el mundo. El mundo y la interioridad son una sola cosa: superficie... Sólo puedo intentar lo visible y esperar que lo visible sea reflejo de lo no visible, lo invisible, lo trascendente. Pero debo depender sólo de lo visible, no de otra cosa [...] Captar el momento es hacer el poema: haikú, instantaneidad, rapidez, iluminación... El poema no se propone registrar, sino que registra. El poema es casi tautológico, por eso es que el poema sucede. Se trata de acortar la distancia entre la realidad y el texto poético al máximo y esto sólo puede realizarse desde una rapidez. (Jacobo Sefamí,"La devoción en busca de un poema: Entrevista a José Kozer", p. 3 [enviada a mí por el poeta]).

[15] Cit. por Jacobo Sefamí, ob. cit., p. 225.

[16] Ibídem, p. 31.

[17] Ver *Unión*, n. 47, 2002, p.46.

[18] José Kozer, *Carece de causa*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1988, p. 103-104. Por su oportunidad y belleza, citaré una de las estrofas del poema:

Sólo entonces oigo que se acaba de abrir una ventana
reconozco a ciencia cierta la
voz que de perfil me llama casi
como si llamara mi nombre que
contiene el nombre vaciado en
bronce de unos animales corrientes
que han desaparecido.

El poema de Lezama, cit. por Virgilio López Lemus, *Doscientos años de poesía cubana*, Editora Abril, 1999.

[19] Jacobo Sefamí, "Llenar las máscaras con las ropas del lenguaje", en Jacobo Sefamí (Compilador), *La voracidad grafómana: José Kozer*, México D.F: UNAM, 2002. p. 144.

[20] José Kozer, "The Neo Baroque: a converging in Latin American Poetry". (Ponencia presentada en Simposio sobre Poesía Latinoamericana Contemporánea, Nebraska, octubre 2003.)

[21] Martin Heidegger, "Holderlin o la esencia de la poesía", *El origen del arte*, México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1970.

[22] José Kozer, "Exilio y Buganvilla: ponencia para Simposio sobre Exilio", Monterrey, octubre 2003 (facilitada por el autor).

[23] Cit. por Jacobo Sefamí, ob. cit., p. 95. En el siguiente fragmento, cuán cerca del espíritu y tema de mi trabajo, pulsa el poeta y crítico Germán Guerra:

> Ezra Pound, sentando su perpetuidad *on the Dogana's steps*, consumió su tiempo sobre la insistente escritura de unos Cantos cíclicos y eternos. Kozer, fundido al concreto de una escalinata, donde muere la calle San Lázaro para que nazca la Universidad, fundido al insomnio de sus lápices, ha deambulado todas las geografías físicas y espirituales para armar un sistema poético que él mismo define como obra de un solo verso "el verso más largo de la historia de la literatura". Un verso "solitario ad infinitum" y que "nombra constantemente, no cesa de nombrar, como si buscara encontrar por azar el nombre del Verdadero, el nombre del Innombrable. Sé que es imposible, pero también es imposible dejar de hacerlo".

[24] José Kozer, ob. cit. 22.

[25] José Kozer, ibídem.

Poesía de José Kozer

Sobremesa

¿Adónde iba? ¿Y para quién? Tanto estirar los brazos, mover las piernas (pataleos del ciempiés) para luego en la conversación de sobremesa poder (ah con cuánta naturalidad) llevar la voz cantante, el año que pasamos en París, una tarde con varios escritores rusos en Madrid, conocer el México profundo ha sido para nosotros una gran experiencia, no digo que nos haya cambiado la vida ni que nuestra presencia por aquellos incómodos y malolientes pagos haya beneficiado a los naturales de esos poblachos metidos en medio del monte pero ah, cuánto que contar ahora, los dos meses en las afueras de Munich, Eliot y el Starnberg y Ludwig ah, los panes alemanes de centeno, kamut, cebada, trigo sarraceno, pan bazo y de vez en cuando pan mollar, trigo candeal, tierras de pan llevar, madre mía, qué bonita es Baviera, a manicured land, *nuestras defecaciones (he ahí otro tópico de conversación) eran en verdad estruendosas, una montaña, parecía que llenábamos en majestad la taza del inodoro, hubiera querido fundar una sociedad de coprófagos, cuanto menos una organización de abundantes defecantes, la OAD, ah el* weisse *Rübe, la ubicua Kartoffel, aquel fue el mayo de la Erdbeere y del Spargel,* alles gut *y todo* genau genau *(sonrisas). ¿Adónde estoy? ¿Y con quién? A la mesa unos burgueses envejecidos, los* alter kakers *de hoy día tomándose a diario la presión, pastilla para el colesterol, aspirina preventiva, rumiamos y masticamos política actual, las noticias del día (nada más alarmante) el carnaval permanente, ubicuo, de un mundo carnívoro (de aquí a Pekín) carnívoro y virtual, todos opinan, estiro los brazos, muevo las piernas (entumecidas) bajo la mesa, a qué vine, por qué he aceptado esta clase de invitación, cierto que son unos viejos amigos del país natal, han ido a Munich, Madrid, París, dicen que a México no porque les da miedo, ahí secuestran, te roban, está todo sucio (*schmutzik super schmutzik*) y la repugnancia que manifiestan es igual a la repugnancia que ahora me inspiran: kozer, mantén el firme, no te desvíes, recuerda las enseñanzas del zen,* zazen, samadhi, *estos amigos un día tras sepetecientas reencarnaciones serán* bodhisatvas, *el propio Buda Sakyamuni, o si se retrasan, serán Maitreya: cálmate, kozer, a ti ni te va ni te viene que no lean a Rulfo, Góngora o Musil, que a Bach desconozcan, ídem los cuadros de Cézanne, por Dios, si hasta uno de ellos (y a sus sesenta y cinco años) está siguiendo en la universidad a distancia un curso de historia del arte, admirable, admirable, aplausos, qué más se puede pedir, unas palmadas en el hombro, dile que algo es algo (no eso no que se lo puede tomar a mal) anímalo a vivir, ya tiene bastante con intuir lo que viene, la enfermedad, y con ello, que pronto sobreviene (¿qué será?) Aquello: tú, kozer, que eres tan sabio, échale un cable al amigo de la infancia, deja de lado el tema del bien morir, Séneca o Plotino, hazlo reír con algunas de tus ocurrencias, las sobremesas han de ser gratas, especie de bajante que ayuda a digerir al manducado exceso de la velada, comedimiento, mucho comedimiento kozer que tiendes al exabrupto y al exceso (*dixit *Guadalupe) no hagas alarde ante esta gente de tus victorias con el lenguaje, retén, retente, di abanico y no* ventalle ni flabelo, *no traigas a colación a Darío ni menciones a Rabelais al emplear el término nefelibata a que te habrá de permitir exponer la génesis del vocablo (*it's Greek to them): *suscita más bien unos viejos recuerdos que tenéis en común, así aquello del cine Los Ángeles, domingos de carnaval, el día cuando nos estrenamos perdiendo todos de golpe la virginidad en un cuchitril de los muelles, y el Casino Deportivo, las maquinitas y el guarapo, déjalos ya, déjalos quietos, kozer, y de paso, por una vez déjate quieto a ti mismo (gran oportunidad) que has de estar harto de tanta vuelta y revuelta del camino,* the camel mern cursing and grumbling/And running away, and wanting their liquor and women,/ *media vuelta, buenas noches, la gazmoña a su gazmoñería, el quiletero a su tacañería, el comilón sobrepuje a la mañana siguiente en su inodoro* extra large, *tú a lo tuyo, querido, y ahora buen kozer y a la hora de tu muerte (nada) (y siempre inminente) dite y redite, adonde iba fui, y más que para quién creo ahora entender que tuve y tengo magníficos compañeros de viaje (atención, no sentimentalices) tienen nombres concretos, largo sería enumerarlos con nombres y apellidos, mejor resumo, y baticor baticor, me doy dos golpes de pecho agradecido (y muy agradecido) por haber compartido esta feria, sí, lector, ya sabes con quien y lo que voy a decir, no dejo jamás de nombrarla en mi interior.*

Samadhi

Descalzo, túnica gris, en el umbral, tras un largo bostezo que consideran un primer ejercicio denominado lapso del aire, los brazos caídos, las manos producto de un acto de concentración tranquilizadas, mira la tierra húmeda a la entrada, ocre, olor a almizcle y olor a nuez moscada forman parte de un ejercicio mental que no evoca sino suscita otro aroma donde aparece el olor a trementina del pinar a la vista, no lo convoca, se trata de un desvío que cuaja en otro color a la vista, color ajeno al ocre de la tierra esta mañana bañada de rocío: descalzo, de los pies en ascenso proceden por vía interior aromas y colores induciendo música gradual a lo inodoro y lo incoloro, presiente la llegada del hambre, no debe precipitarse, no tiene por qué precipitarse, su interior ha de mediar entre la obediencia que conmina a lo insípido y el sabor penetrante de un té verde con miel (miel, de brezo): nitidez y pulcritud, dos fundamentos insustituibles. Imperecederos. Idénticos a la quietud. Anteriores a la extinción. Una franja; un punto. Limpidez. No es ley, no es fruición, ningún agobio, ningún aspaviento. Desasimiento. La palabra desasimiento resulta demasiado larga. Entiende que se han de evitar los sobrecargados polisílabos. Procurar (sobrecogido) la sencillez. Barroco hirsuto, evitar. Los recamados camafeos. El colorido expresionista, el burilar parnasiano, obstruyen al igual que lo mullido y lo blando en exceso el incontaminado recorrido del aire durante los cinco primeros ejercicios respiratorios del día. Arduo, bien se sabe, lo sencillo. Puede llegar a ser empalagoso. Ya vuelven a deambular en el umbral los insectos, hace una pausa interior, se deja invadir por la piedad: piedad por los fundamentos, el umbral, los pies descalzos, los elementos más visibles del mundo exterior, sus movimientos más o menos accidentados. Piedad por lo razonable. Y por el espesor. Un mundo donde el león mastica gorgojo. Se bebe ámbar. Los cuencos para matar el hambre son una forma palpable de meditación (arropar la porcelana con ambas manos). ¿Ha de darse la vuelta ya? ¿Regresar? ¿En firme regresar? ¿Es hora? ¿La hora natural? ¿Hora celeste? ¿Titilar? ¿Tintinear? La escoba, la azada, el escardador, la flauta travesera, el plectro y el diapasón se inclinan a sus propias sombras compareciendo a un llamado de la sombra unísona de sombras. Segundo bostezo. Lapso de aire más adentro. La campanilla camufla un lapso todavía más interior. Oye. Se vuelve. ¿Llaman? ¿No será un campanero interior, el cribador de sonidos antes de la extinción? ¿Crisoberilo el pájaro en el gigantesco pino a mano izquierda? Su verde atisbo rememora. Su verde atisbo una primera ingestión (salutífera) de trementina. El monje se da tres palmadas en el hombro derecho, gira el cuerpo con la pausa del aire que respira, adentro (los hechos) una sala, a la izquierda, el pasillo, la puerta un poco baja que obliga a inclinar la cabeza, atril, cuencos, en efecto los cuencos, las manos juntas, humo y aroma de la cebada hervida, su marejada de vacío.

Del orden natural

Todas las flores son idénticas: la flor crece y se marchita a su aire: al desprenderse todas las flores son idénticas.

Todos los animales son semejantes al tercer día rehuyen su propia naturaleza: mueren en guaridas inaccesibles (especie de intemperie) idénticos a las idénticas flores.

Todas las piedras son pedestales: permanecen de piedra ante la inclemencia (roces mandobles patadas) del tiempo pulverizadas semejan insectos rehuyendo la inmovilidad hasta alcanzar un punto de flor idéntico a la piedra.

Todos los seres humanos fueron configurados a imagen de la flor, a semejanza de los animales: rehuyen la piedra. Y se rehuyen a sabiendas que la flor indistinta en sus pupilas, el animal indeterminado de sus pulsaciones, son la tromba inversa de la arena al desmoronarse la piedra en su pedestal (estatua de sal): el estruendo en la sien rompe de golpe por semejanza los cálices: el sopetón de la arena al sol desborda granos idénticos al animal de los espejismos: todo a su manera se sobrecoge ahora al otro extremo del desierto, al desgranarse: las pupilas se reconocen idénticas (semejantes) a su propia naturaleza (vegetal) (animal) lapidaria.

Dashiell Hernández

con**fabulaciones**

Jorge Daniel Rodríguez

El extraño*

¿Verdaderamente nada viene de la nada? Pues cuando emergió de la profunda, diríase eterna, amnesia, pensaba o sentía que la sustancia del pasado era precisamente eso: nada. La primera imagen, que es también el primer recuerdo, es un punto verde en la distancia, y una fuerza inexplicable que lo acerca. Los cambios en la configuración de lo verde le enseñaron lo que es el espacio; el ansia curiosa por saber de qué se trataba, lo que es el tiempo. Ya más cerca, notó que lo verde se agitaba progresivamente. Cuando, sin poder evitarlo, penetró lo verde, sintió la agitación en su propio cuerpo, y lo que es más extraño, le resultó tan familiar, que inmediatamente la asoció con la nada de su desmemoria. Ahora un lejano fulgor, de color indefinido y situado a ras de suelo, atraía su atención. Un presentimiento multiplicó hasta tal punto su ansiedad, que apelando esta vez a fuerzas propias, consiguió acelerar el movimiento de acercamiento. A medida que se acortaba la distancia el presentimiento se definía: aquella masa incolora a ras de suelo le revelaría su identidad. Una vez sobre el fulgor lo escrutó con insistencia, pero no recibió respuesta alguna. Tomó una nueva perspectiva desde cierta distancia, pero la respuesta fue la misma: nada. Y como esta respuesta no le satisfizo, y puesto que le urgía una identidad, consideró el agitado verde como su cuerpo, mientras su espíritu aún escruta insatisfecho sobre el fulgor a ras de suelo.

Según los pescadores, se ha vuelto imposible la pesca en el lago. Un viento persistente les trastorna el sentido y los obliga a mirarse en la superficie en calma, y a pesar de ver claramente sus imágenes reflejadas les resulta imposible reconocerse en ellas. Entonces los abrasa la extraña sensación de que es como si no tuvieran ninguna.

La bestia

Una vez más se atraviesa en el camino esa criatura hecha solamente de pura luz. Se ofrece, sin quererlo y sin saberlo, a la sedienta mirada, como una bestia loca que se tuviese a sí misma por la mansedumbre personificada. Ahí está, bien plantada en medio de este camino que no sabe a dónde va, esa criatura que sospecho siempre es la misma, a pesar de sus múltiples máscaras. Y una vez más, pretextando ese ínfimo e insuficiente estímulo visual, se activa este mecanismo de íntima ensoñatividad, *perpetuum mobile* de circularidad quizás mórbida o viciosa, cuyo único fin es construir a la bestia una personalidad mínimamente creíble para el tacto. Luego, ya dotada de la concreción necesaria, la criatura me acompañará a desandar este camino que no sabe a dónde va.

Pero, una vez más, un gesto arbitrario despierta la vigilia –esa intrusa– y la criatura se desbestializa, y recobra el estado original: sólo ser un ínfimo e insuficiente estímulo visual. Y una vez más, al margen de la riqueza de lo real, vuelvo a considerar la consoladora dicotomía invertida que reza aquello de que para el verdadero soñador, lo imaginario es lo real, y la supuesta realidad, lo imaginario.

*Textos de su libro inédito *Pneuma*.

Osicran

Lleva algo más que tiempo en el jardín cuando descubre la pequeña laguna. Se acerca lo suficiente como para que el viento le traiga el inconfundible aroma del agua, y siente el frescor como un redescubrimiento, como si ya hubiera estado allí. Pero de tanto vagar entre flores –a quienes toma por semejantes–, nada recuerda. Está tan sediento que decide beber de las cristalinas aguas. Acerca el rostro a la superficie, y ésta le devuelve otro tan irregular e inesperado, que un incisivo, primigenio horror estético, lacera hasta la más recóndita de sus fibras. Se lanza entonces a errar aturdido, aborreciendo de sí, hasta que el cansancio, el tiempo y las flores lo hacen olvidar, y la sed lo devuelve a la sincera, despiadada laguna.

De cósmica tristeza

Veo por primera vez el rostro (al daguerrotipo) de Ezra Pound (mirando hacia atrás, como por sobre el hombro, el tiempo que escapa), y a pesar de apenas haber leído algún verso suyo, me entran unas ganas viscerales de llorar. Unos niños juegan un juego desconocido, avasalladoramente cómplices en su aislamiento, misterio inocente que no me abrasa, y un golpe de tristeza me corta la respiración. Cuando la luz, de tan pura, amenaza con hacerme implotar (cerrar los ojos es un vano desafío al alma perceptiva), son los callados espasmos de llanto (que se precipitan, como olas, contra el adentro de mi piel) los que equilibran mi fijeza. Invariablemente: desde que comienzo a leer el evangelio de Juan (hasta el punto de no haber podido nunca pasar del versículo catorce); cuando Pascal me advierte la terrible infinitud; cuando, así de simple, de tanto andar llego a sentir que soy simplemente algo que anda...Y todo esto en momentos arbitrarios, arbitrarios los motivos (pero la incertidumbre encubre también tristeza), hasta que termino sospechando que arbitrio no es más que otra forma de nombrarme, que de algún modo vivo conteniendo, frustrando el llanto posible de algo o alguien en mí, y entonces, no sin esfuerzo, dejo correr una solitaria lágrima hipócrita, como ejercicio o purga de conciencia, para luego placer en ese curioso estado sustitutivo de felicidad (esa palabra) que sigue a ese no menos curioso proceder humano que consiste en verter lágrimas, mientras Ello sigue padeciendo una infinita tristeza por mi culpa.

Columnas

La Gran Columna al prolongarse hacia abajo se prolonga hacia arriba y viceversa. Ella es su propio arquitecto, y sólo ella se sostiene a sí misma. Nada más es posible decir de la Gran Columna.

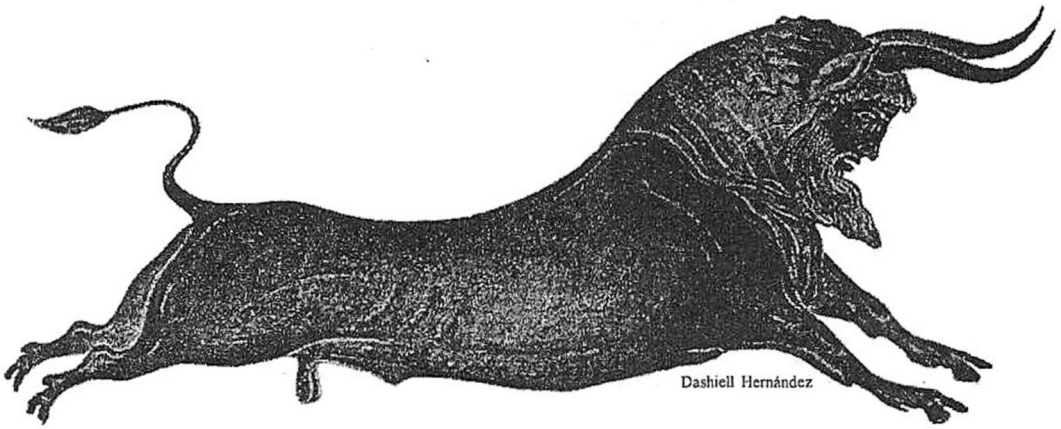
La columna de humo volcánico sostiene el cielo sobre la tierra. Un volcán es una cueva con propensiones cósmicas, una montaña que exhibe sin pudor sus entrañas. El cielo respira su aliento caliente y se echa boca arriba. La columna de humo sostiene la tierra sobre el cielo.

El hombre es una columna de humo que emana de sus ardientes ansias de infinito. Su ser es un ritual nostálgico donde se incendia todo árbol de troncos echando raíces al viento y ramas subterráneas. La boca es una cueva humeante que sostiene cielo y tierra.

El aliento es una columna donde alma y cuerpo se sostienen alternadamente, provocando la respiración. En los breves y sucesivos instantes del cambio, el hombre queda escindido sobre un abismo. Entonces las palabras son sus columnas.

El ego es una columna falaz, un espectro erigido por el hábito de un ser antiguo, ya sin cimientos: una reminiscencia del amor propio del mundo. Sin esta columna el hombre se desplomaría, luego el hombre es un espectro.

La vigilia es una columna entre los párpados. Soñar es desplomarse. Por eso despertarse es como salir de una catástrofe. Lo raro es que casi nunca es un acto feliz.


Dashiell Hernández

Niurki Pérez García

Advenimiento de la ballena (intermezzo)*

La tierra reposa sobre una ballena.
La ballena está sobre el agua.
El agua sobre la tierra.
Fábula rusa

La historia es una continua muerte insuperable, un holocausto sin fin. Mueren los hombres a manos de la historia o de los hombres y se reciclan los estados.

Vuelve el hijo pródigo a arrodillarse frente al padre, y a traicionarlo cuando el pesado brazo paternal le ahoga.

Al cruzar la puerta era nítido el dintel y de plomo la oscuridad. Encendí mis dedos. Los murciélagos se fueron.

Cumplida la injusticia, el hilo de la araña se tendió sobre el abismo invitándome a cruzar.

¡Venid, falenas medio cegatas!

¡Venid, mariposillas friolentas!

La llama invita.

¿Quién me puso ante esta puerta, sin pensar en la amenaza de la lluvia? ¿Dónde están los de mi raza, los que deben responder por mi tristeza y por tanto y tanto polvo debajo de mis uñas? ¿De qué árbol desprendida sin ser fruto?

Flotaba en la oscuridad, arrullada por el cloquear de los intestinos de mi madre, por el ritmo de su corazón, la primera vez que sentí que me buscaban. Me rodearon sus ojos filosos. Se aseguraban a su manera de que dentro de mí chapoteaba el pez.

¡Se acerca el tiempo del banquete!

Cuando mi sangre sea un torrente de líquidos maduros, un vino en flor, serán ellos los vendimiadores.

¡Cómo brillaban los ojos! ¡Qué deleites anticipaban sus lenguas y dientes! Me engordarían como a un cerdo para la navidad.

Removerían los estratos con la delicadeza de quien busca una moneda enterrada en la arena, pero no quiere despertar a la serpiente. Porque un niño no es una tortuga, aunque haya nacido de un huevo de tortuga. Un niño nace sin memoria, y un niño sin memoria no tiene por qué recordar que estaba en un nido de tortuga. Un niño sin memoria lo primero que aprende es a olvidar.

¿Cuándo fui abandonada ante esta puerta a la que en vano mis lloros humedecen?

La casa está cerrada. No escuchan, o peor, se tapan las orejas.

Puede ser que las cosas no ocurrieran como las cuento. Es un juego sencillo. La realidad tiene sus leyes y yo tengo otras. Tal vez perdí detalles y rearmé la verdad con piezas sueltas y me ha salido a manera de monstruo mitológico, de esos que los hombres hicieron con trozos de muchos animales.

El ojo ve, la cabeza interpreta.

De ellos lo aprendí. Nombraban el juego *Veritatis interpretatio.*

Se desmiembra la verdad real y la verdad creada, y luego se colocan sus elementos de forma que el resultado sea atractivo. Las piezas que no encajan se desechan. El orden es el caos y el rompecabezas el equilibrio.

En mi memoria el tiempo no es físico ni transcurrente. La realidad no se pliega un minuto tras otro. No hay pasado ni futuro.

La nieve cae mientras el sol calienta y la espiga de arroz maduro se dobla sobre el espejo de la charca. Llega el lunes cuando aún el domingo no ha pasado. Para ellos era el estado humano perfecto. Me podían desmentir. Premiaban mis aciertos con dulces y medallitas de latón cuando era capaz de repetir, como un gracioso loro, lo que aprendía aunque no comprendiera el significado de lo dicho.

No han sido contadas todas las historias. Ni un solo átomo conecta mi existencia a la existencia, es otra órbita la que desampara mi cabeza. Perdí la clave del juego y no logro salir de él. Oveja apartada del rebaño para fines diferentes.

Expósita y pobre.

Eso era.

Eso sigo siendo.

¡Se ha perdido la niña! ¡La niña no está!

Era la niña. Mi madre no decía mi hija. Yo era la niña.

Buscaban una criatura por marcas de identidad falsas. Se perdían en la maraña de mi relato. Tantas veces comenzaba, tantas veces lo armaba de forma diferente y nunca dejaba de ser cierto lo que decía. Era devuelta al seno de mi familia.

Se tomaron medidas extremas. Pusieron rejas en la ventana y cerrojos por fuera de la puerta.

Así mis padres podían controlar entradas y salidas, horarios de estudios, de juego, las horas de dormir.

Mi madre me arropaba entre sábanas, leía un cuento con el que ingenuamente procuraba enseñarme a respetar y obedecer a los mayores, a ser decente y educada, y toda esa inútil monserga con que se lastra a los niños para que se mantengan aleteando cerca del nido, hasta que los ahoga el amor al vuelo. Me besó en la frente y pasó los cerrojos. Ésa era su protección.

Pero ellos tenían mucho poder. Esperaban a que se marchara. Desdecían todo, sacaban a patadas los conejos en sus prados verdes con la zanahoria anaranjada, los ositos

*Fragmento de su novela inédita *Sonata para cántaro roto.*

y lobitos buenos, y me daban para jugar héroes destripados, batallas con muchos soldaditos y cañones, doncellas violadas, tiranos de insufrible ramplonería y exaltadas criaturas cuya única epopeya humana era la de no tener un rostro propio sino un rostro de multitud. La de no tener una voz particular. Los maestros también necesitaban la obediencia. El poder siempre miente. Les miente a los niños en nombre de la verdad.

Una noche, aterida y con la ropa mojada, entré descalza en la habitación de mis padres. Fui sembrando el cobertor de manchas de arena. Era tan bueno el calor de sus cuerpos, sus olores mezclados, que hice de aquel hueco mi lugar. Por primera vez tuve miedo de los maestros. No es que fuera diferente de otras veces, es que esa noche jugué con las piezas prohibidas y el rompecabezas había comenzado a funcionar solo.

Al día siguiente mi padre me miraba desde una silla.

¿Cómo saliste del cuarto?

Ellos me sacaron.

¿Quiénes son ellos?

Ellos.

¡Basta de mentir! ¿Quiénes son tus invisibles?

¡Mis invisibles!

Los miré con dolor. Mi padre cortó el camino de regreso con su impaciencia por definirme. Ya no hubo modo de contarle que me llevaron a la orilla del mar y dijeron: "Esta es tu verdadera casa. Los predios de tus enemigos".

Vi sangre en el agua y arpones que se hundían en el brillante cuerpo de un pez. Los arpones venían hacia mi cuello y el cerco se estrechaba.

¿Quiénes son mis enemigos, papá?

Frente a los inútiles cerrojos, mi madre despachaba su drama español con ayes y lamentos y golpes de pecho y clamores por un inmerecido castigo de Dios. Eso que tanta impresión causó en mi poca edad, lo vi representar muchas veces y por tan diversas actrices que vine a dar con que es algo que traen las mujeres de mi pueblo en la memoria genética.

Me dejaron en libertad.

Vinieron más hijos que los consolaron de mí, y en la medida en que se alejaban, más me acercaba al punto de ruptura.

Por mucho tiempo consideré que había sido cobardía lo que los apartó de mí; era más simple dejarme a mi propio albedrío que defenderme. Me amaban con la tristeza con que se ama a los enfermos de un mal mortal. Piedra desechada por los constructores, pajuela aventada en la cosecha. Ahora sé que me amaban mansamente, como dulces bueyes de labor y yo exigía el fiero amor de los tigres por su cría.

Horas y horas me senté a los pies de mi madre, metía la cabeza debajo de su mano, oía su cantinela, devanaba sus madejas. Ella miraba por la ventana los juegos de mis hermanos. Sus acciones rezumaban la calma de quien ya ha cumplido la tarea para la cual fue destinada.

Déjame, ¿quieres? Hace mucho calor. Vete a correr al patio.

En secreto jugué con el gran rompecabezas. En secreto utilicé las piezas desechadas.

La casa de mis abuelos era una choza renegrida de humo, con olor a tocino rancio, a tasajo y maíz seco. También olía al cuero de las monturas y al polvo sutil de las cenizas. Cerca iba de un confín a otro las vías del ferrocarril. Pasaban los trenes estremeciendo la tierra con su poder, con su música de hierro sobre hierro. Y era aquello un misterio profundo que veía pasar con la respiración en suspenso; en aquel punto, los trenes no salían ni llegaban a ninguna parte. Siempre estaban en marcha. Siempre corrían huyendo del chorro de humo con aquel grito despavorido.

El verano en casa de mis abuelos era viento entre la hierba y grillos al atardecer.

Allá mis primas jugaban sus juegos brutales y trataban de amedrentarme con cuentos de aparecidos.

Una vez una muchacha se acostó con el novio y quedó preñada. Se lo tuvo que contar a la madre y la madre la encerró en su cuarto y le dijo a todo el mundo que la hija estaba enferma. El día en que parió, porque eso llega aunque no se quiera, la madre cogió al niño recién nacido, lo partió a la mitad y lo metió en un tibor, pero la criatura había dado un grito en el momento en que lo doblaron. Entonces la vieja fue y lo enterró entre las raíces de un pino. Cuando llegó la noche, el pino comenzó a llorar. La vieja se volvió loca y la muchacha se tiró al río.

Era que una adolescente, cuyo cuerpo sacudido por ardores de la sangre, tembló bajo la mirada del hombre que, con empujes cerriles, la llevó hasta el río, ambos desataron su fiebre sobre el colchón de la noche del monte. Noche con ojos de perros. Noche con miedo a los muertos. Pero más poderoso que el miedo era aquella comezón de hembra y macho.

¡Qué fuerte el brazo!

¡Qué húmeda la boca!

Y el hombre que tenía los ojos como dicen que los tiene el diablo, y dientes de oro que daban luz, le rajó el vientre con la uña del pulgar, y allí le puso una pelota de sangre. A ella no le pareció que le doliera, sino que le daba mucho gusto y placer ver sus propias entrañas destejidas a la orilla del agua.

¡Qué lejos, qué lejos se ha ido en su caballo sin volver la cabeza!

¡Puta! No verás la luz del sol hasta que eso te salga de adentro.

Siete largos meses de prisión les esperó, y lo vio llegar en cada lagarto entrevisto en las vigas, en el lejano ladrar de los perros, en el silencio absoluto. Su vientre fue primero como un melón adornado con la monedita del ombligo, y luego la giba de un dromedario.

Una tarde, entre gritos y maldiciones, la madre la ayudó a parir y ahogó con sus viejas manos lo que no había respirado. Puso al niño dentro de un tibor y lo enterró cerca de un pino.

Las raíces se orientaron por el olor de la placenta y rodearon el pequeño ataúd de porcelana. Árbol amoroso, acunó al niño, y era como ulular de llanto el viento entre las ramas. El pino enseñó a todos los pinos a cantar en vago coro para que no se perdiera la voz del niño muerto, arropado entre raíces, taladrado por los gusanos, reclinada la dulce calavera entre los caracoles.

Cuando el viento roza los pinos, oigo llorar al niño, oigo en realidad a todos los niños muertos que alentaban en las lenguas de mis primas y a todos los que ahogaron en la imagen de la muñeca de trapo.

¡Esta muñeca mala! ¡Toma, toma, toma!

Le pegaban con el puño cerrado, apretaban la lana del cuello, tiraban ferozmente de los pelos de trapo.

¡Esta muñeca mala! ¡Hay que matarla!

Le atravesaron el corazón con un alfiler. Le pincharon la barriga con otro alfiler. Traspasaron la boca con agujas.

¿No te mueres? ¡Te vamos a ahorcar!

Bajo el sol de la tarde, rodeadas por el olor de la hierba reseca del campo y el enervante aroma de la brea de las traviesas, íbamos en procesión cuatro niñas y una muñeca de trapo. Descalzas sobre las brasas de las piedras a cumplir un bárbaro rito de muerte ficticia a un cuerpo no viviente. Un sentimiento

de complicidad y juego prohibido las mantenía calladas. Fuimos a las vías muertas, atestadas de vagones viejos, y en uno de ellos ahorcamos a la muñeca.

Todavía me volví una vez para ver cómo se mecía el cuerpecito en aquella soledad de vagones que nunca irían a ninguna parte.

Mis primas no volvieron a hablar de la muñeca. Otros juegos atraían su atención. Yo organizaba el rompecabezas. Estaría muerta, definitivamente muerta. La muñeca necesitaba sepultura. Lo haría sola. No quería que se rieran de sus escrúpulos.

Al poner los pies fuera de la cama ya no era una niña. Mis primas continuaron pequeñitas, apretujadas unas contra otras en la gran cama de hierro.

Esa noche de verano era particularmente tranquila. La luna se hinchaba como un globo entre vellones de nubes. Las vacas rumiaban en el pasto y, a veces, un melancólico rebuzno hendía el aire. Sobre los raíles era menos intenso el olor de la brea.

La muñeca no estaba en el vagón donde la habíamos dejado por la tarde. Pensé que había equivocado el lugar. Pero no, mi rompecabezas no era tan impreciso.

En la vía muerta me estaban esperando ellos. Tenían la muñeca. Sonreían.

Te buscábamos, hija.

¿Por qué?

Ya es hora. La luna ha recorrido todas sus órbitas. Te enseñaremos a mirar dentro de ti la imagen nuestra que será tu cara definitiva.

¿Un nuevo juego?

Damnum obligatia.

No, no quiero jugar.

Tus palabras son torpes. Piénsalo bien. Es mejor que vengas por tus propios pies.

No voy a jugar.

Mi terquedad carecía de sentido. Yo misma les daba la razón. Les debía mucho a mis maestros, pero algo como un profundo instinto me alejaba. En las palabras demasiado persuasivas yo sentía que me conducían a una jaula. En los gestos dejaron ver la impaciencia. El temor de que comenzara la rebelión que había postergado tantas veces el banquete.

No voy a jugar.

Era el NO imprudente del perro que habían alimentado de sus manos, el arrebatado vuelo amaestrado a fuerza de podarle las alas. Era un NO inconcebible para ellos tan señores de la voluntad de sus criaturas. Crujieron las uñas de las manos sarmentosas, manos que se arrollaron a mi cuello. Fui suspendida hasta la altura del aliento de sus bocas, hasta el oscuro hueco de sus ojos más que enfurecidos, desconcertados por la respuesta.

Aceptar era como montar en una calesa. Se podían cambiar de caballo, pero no bajar del tiovivo.

Has estado jugando sola el *Veritatis interpretatio.* ¡Muéstranos tu juego!

No.

Si los obedecía, mi fin era convertirme en una pieza más. Jugarían hasta que la confusión me diera náuseas. Las piezas fuera de uso me pondrían a sus pies. El NO me defendía de la desintegración. Ése era un recinto que no podían penetrar sin riesgo de remover la memoria absoluta.

No puedes traicionar tu esencia. Fuimos tu salud en la enfermedad. No serías nada sin nosotros. Apartamos tus angustias nocturnas. Te sacamos del fango de la desmemoria. Éste es un juego para elegidos.

Ustedes no pueden elegir por mí.

Sí podemos. Elegimos para tu bien. ¿A qué aspira tu corazón rebelde? ¿Qué buscas en este mundo que no te hayamos dado? ¿Qué juego pretendes que no hayamos jugado nosotros?

Podían presionar cuanto quisieran, ¿quién acudiría en mi ayuda en aquel apartado cementerio de vagones? Ningún esforzado paladín rompería una lanza en mi favor.

En otro momento hubiera bastado el miedo para persuadirme. Amaba la vida, ese dulce poseer un sitio de amparo y seguridad. Había caminado sola aquellas vías muertas para enterrar a la muñeca. Los había amado a ellos, mis maestros, creyéndome libre de elegir la hora del desprendimiento. No había deseado la disolución del lazo que ahora me mostraba en la punta la gasa de la horca.

Me colgaron en el lugar de la muñeca. También las primas fueron colgadas en los vagones restantes. Pero ellas se mantenían silenciosas y asustadas.

Veía cómo bandadas de pájaros cumplían sus ciclos: calentaban nidales, enseñaban a su prole los rudimentos del vuelo y luego el pájaro era pájaro por sí mismo.

Colgad, hijitos, del hilo de la araña.

Os daré la paz eterna.

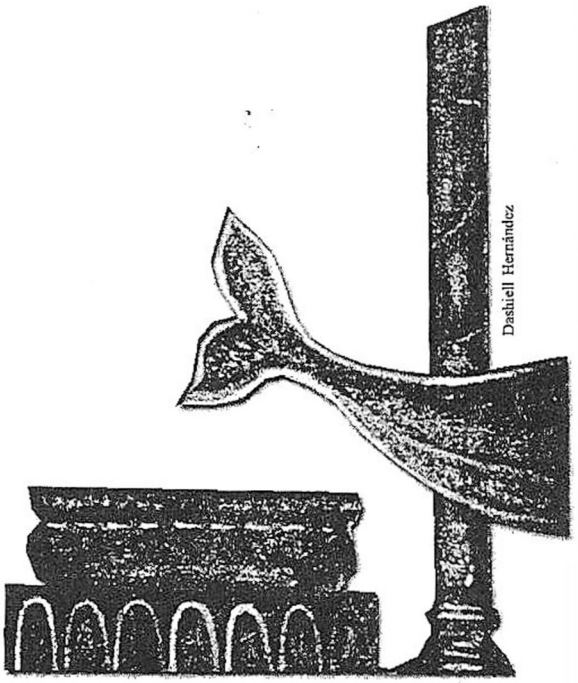
De seda es el capullo, de seda del Japón.

Se calentaban en mí como en una hoguera y se iban tras escupir el fuego.

Cerré los labios a mordidas. Cada NO oscurecía el significado de sus trampas.

Sola en la habitación, sajada en mitades imperfectas, continuaba viva, hasta pareció que olvidaron el desafío. La hora de la conjunción de los planetas, la conflagración de viejos universos se aproximaba y en esa hora era preciso tenerme mansamente en la bandeja. Si no por mi voluntad, me tendrían por cansancio, pero me tendrían para su rito de supervivencia de la casta. Era mi sangre la que daría continuidad a sus ascensiones, era el corazón de la ballena el fruto de sus apetitos.

¡Qué confusiones arredraron mi alma!



Con violencia golpeé las jambas de la puerta.

Eran capaces de arrebatar mi espíritu y perturbar mi mente. Ellos poseían todo y yo sólo la ballena. Pero no lo sabía.

Los árboles del parque abanicaban la frente de la estatua. Bronce la espada, bronce las piernas, bronce el caballo sobre alto pedestal de piedra. Continuaríamos mirándolo eternamente desde abajo.

Me pregunté si alguna vez los héroes eran presa del cansancio o de vulgares retortijones de tripas, si la traición no les hacía desceñirse la coraza para que el aire les diera en el pecho viril antes de hacer justicia. Me pregunté si la sangre derramada en nombre de esa justicia no les pesaba tanto como el bronce de los monumentos.

Subí al árbol más próximo para mirarle el rostro de igual a igual. Llegué a la rama más alta y contemplé la cabeza blanqueada por la porquería de las palomas y los gorriones.

Una vez más las manos sarmentosas de uñas crujientes me levantaron en peso y de un bote, hundieron mi cuerpo en el mármol de la base. Minúsculos insectos levantaron el cuero cabelludo, desgonzaron los parietales y desde dentro rasparon el hueso frontal hasta convertirlo en un vidrio a través del cual asomaban sus ojos.

Giraba como una peonza en la espiral de una cabeza de violín Stradivarius, falsificado por hacendosos fabricantes de reliquias.

Percibí en mis huesos, como un dolor, la hostilidad y la impaciencia de los maestros. Armaba mi juego y ellos escapaban al juicio del rompecabezas.

Lo mismo que huí, los perseguí a través de una nube de gritos, una nube de fuego, una nube de oscuridad.

Al final de la carrera, estaba frente a la puerta del caserón.

He llamado tantas veces, que mis puños sangran. Todavía se escucha el eco de los golpes. Me dejarán aquí hasta que el frío y el hambre amansen mis ímpetus, hasta que comprenda que es inútil escapar de sus designios.

Entré al jardín en busca de alguna puerta o ventana abierta por donde entrar a pesar de ellos y mis pies chocaron con un mancebo en la punta de una estaca, el hermoso pecho traspasado.

Toma de mí lo que queda, pero no entres ahí.

Si me pierdo yo, no pierdo nada. Me comerán y mi epitafio será un eructo. Es todo.

No es todo. ¿Tus ojos no ven? Si miras las únicas plantas de este jardín, son los que te precedieron. Fueron cascados como huevos y luego desechados. Siempre siguen el mismo camino. Se acercan en nombre de la ciencia y la verdad a chupar la juventud de tus venas. A borrarte el sueño de los ojos e injertar sueños apropiados para el tamaño y la edad de tu cerebro. Te clavarán con un alfiler en un trozo de madera. No tienes opción. Esto es un gran cementerio de mariposas. En la cajita encristalada pugnarás por volver a tus paisajes, pero mientras más te agites, más se hundirá en tu cuerpo el fino sujetador. Cuando ya seas un cadáver polvoriento, sustituirán tu presencia por algún otro ejemplar raro. ¿Todavía no lo ves? No te amaron. Te exhibieron mientras tu boca pronunció sus palabras o el brazo el gesto amaestrado del sí. Ahora no eres confiable. En tus ojos no brilla la fe en el futuro y el presente es el apestoso candil donde te chamuscaron las alas. Todavía te quema el talón la mordedura de ese áspid. Jugaste sola y no te lo perdonan. Cuanto desees, será el pronunciamiento de una rebeldía oculta. Si cavas un huerto, si te cruzas de brazos, será abominación de las cosas recibidas. Tu deuda creció contigo. Agradece el alfiler, el pan que comes, los duros callos. Agradece que puedas, al menos, ver a tus benefactores desde el recuadro de cristal. Allí no te alcanza el polvo ni la vida ¡Tan peligrosa! En esa cajita de vidrio no habrá contagios. ¡Agradece la asepsia! Luego te arrojarán al jardín como hicieron conmigo.

El canto del joven se apagó como una llama vacilante y su cuerpo daba un perfume al aire como de fruto arrancado en maduración. Lo besé. Por mucho tiempo creí que mi cuerpo, anestesiado en la pugna, era incapaz de amar. Me acurruqué a su lado hasta que cesó de respirar y todo él era color de la luna enferma de invierno.

Fui hasta la puerta, que se abrió sola antes de que yo la tocara.

La casa no era oscura ni mucho menos. Estaba profusamente iluminada con lámparas y eran tan limpias las paredes, tan grato el silencio y tan amable la sonrisa del esclavo.

Dame la mano. Guiaré tus pasos hasta el agua caliente. Relájate. No pienses nada. No pienses nada. Deja que lave tus piernas cansadas, tus hombros contraídos por el agotamiento y la sobrecarga. Arrullaré tus oídos con nanas antiguas... ¡Aquella que te gusta tanto!

Duerme niña mía.
Vienen a acunarte las ahogadas.
Duérmete, hermanita.
No luches contra el agua.
Deja que te hinche los pulmones y te lave todo el cuerpo.
Descansa.
Se murió nuestra muñeca.
Que la pongan en la jaula.
Que la entierren con los peces.
Es fatigoso vivir.
Si creados para amar nadie nos ama.
Te daremos un vestido.
Te daremos un espejo.
Reposa sobre el limo tu cabecita de paja.

Era tan simple entregarse al bienestar del agua caliente, de las sales perfumadas en aquel salón de mármoles rosados. A la voz arrulladora y persuasiva del esclavo. Bastaba un sí y sería el fin del quebranto.

El esclavo, que tal vez deseaba en el fondo de su embrutecida persona la negativa, me sacaría del agua envuelta en una toalla blanca, más bien sudario, y sería entregada a otro que me llevaría desnuda hasta la mesa de las preparaciones. Mi cuerpo sería cuidadosamente esterilizado y puesto a punto por los dibujantes de símbolos. Marcarían la totalidad de la superficie. Ellos los necesitan. Símbolos, símbolos, símbolos... Un águila sobre la frente, en la pierna un ibis, un escorpión en la mano y en el pecho una mariposa.

Miré los ojos del esclavo. No esperaba nada de mí. No le atraían los beneficios de la respuesta. Lavar mi cuerpo era una obligación entre tantas.

Floté en el centro del agua como una isla, como un caracol cerrado. Estaba harta de colgar del hilo de la araña.

Abrí los brazos, mis aletas, y nadé hacia el fondo de losas coloreadas, hacia la entretejida luz, y mi cuerpo giró en las tragaderas del endriago.

Mi madre fue una ballena.

La primera memoria, el calor de su cuerpo y el agua fría del Antártico. Su aleta partiendo el mar. Su leche cálida.

Seguirla era seguir la ruta de todos los imanes de la tierra. Era la sabiduría innata de un pueblo que aceptó el mar como su casa y su camino.

Los cazadores le cortaron el paso y luengos arpones laceraron el costado a mis congéneres. El mar se volvió una mancha roja, un festín de tiburones y gaviotas oportunistas.

Buscaban el corazón de la ballena blanca. Y fue la diáspora, fue el caos de desencuentros y separaciones. Había que hallar un refugio y la ballena blanca encontró el corazón de un hombre.

Así fue como el primer antepasado humano se calentó junto a una hoguera en la playa y en vano llamó y llamó a los suyos. Sus ojos eran de una tristeza desconcertante. Las prostitutas lo amaban de verlo tan desamparado, medio humano, casi hombre.

Raza de marinos, traficantes y piratas desentendidos de las leyes, sin más territorio que el mar. Soldados y mercenarios fueron a la guerra acosados por los cazadores, alejándolos del mar. Y la ballena se durmió en el corazón de sus hijos agobiada por la sed.

Se escurrió dormida de un corazón a otro hasta llegar al mío.

Yo era el portador de la ballena, no la ballena en sí. De modo que para tenerla a ella debían poseerme.

Ahora se completaba el rompecabezas. Cada pieza en su lugar. Fui escupida nuevamente hacia la habitación de rumorosa caída de aguas, de mármoles y luces. Allí estaban todos ellos.

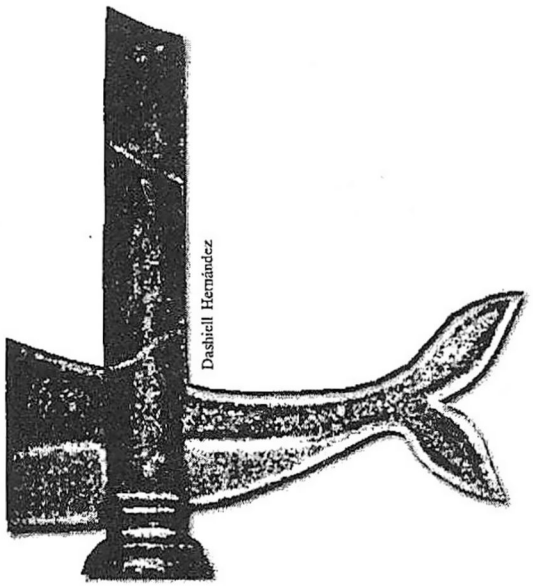
Ven, hijita. Al fin has vuelto.

Yo tenía rabia, odio por estos seres que habían organizado mi vida y dispuesto de cada minuto de mi existencia como se dispone de un peón de ajedrez. Hasta la rebeldía y el perdón estaban en sus planes. Cualquier camino que tomara conduciría a la bandeja.

¡Qué viejos, qué irremediablemente antiguos me parecieron! ¡Qué tiránicos y temblorosos ancianos, necesitados de sacrificar a la ballena para renovar una esencia carcomida por no sé qué ambición de perpetuidad.

Sonreían confiados.

Tu corazón es una pequeña bomba sin tiempo. Una raza que se extingue contigo. Ven. No habrá dolor. El pez será sacado de tu corazón sin que te duela.



¡Palabras mágicas! ¡Sin dolor!

¡Oh, no seáis tan confiados, ancianos! Aún jugaremos una última partida. Moveré las piezas hacia ustedes. Hay una ligera diferencia entre lo que esperan y lo que soy capaz de dar. La ballena y yo somos una dualidad imperfecta. *Veritatis interpretatio*, comencemos.

No es hora de juegos.

Todo es juego. La realidad se juega. Hagamos pequeños animales. Mi realidad y la de ustedes no se parecen, pero hagamos el intento de fundirlas... ¿Estoy aquí en la realidad de ustedes, o ustedes están en la mía? Tal vez no estamos en ninguna y nos miramos a través de una frontera. Los animales se desintegran cuando van de un lado a otro ¿Vienen de mí, o van hacia mí? Muevo estos cuadrantes y ahora ustedes están donde yo estaba y me he movido sin moverme. ¿Por qué hablan de libertad? Si llegara a ser como ustedes, también hablaría de libertad: ¡La mía!

Sus caras palidecieron de ira. Sus manos eran débiles y sin fuerzas para asirme del cabello. Acababa de ponerlos en el centro del juego. Sin pasado. Sin presente. Sin futuro.

La memoria absoluta sólo puede existir del brazo del absoluto olvido. Trasgredí las fronteras y noté la existencia de un cuarto estado del tiempo. Innombrado. Era el tránsito a través del cual el pasado se aloja en el futuro. Una imperceptible línea que la esperanza hace borrosa. El corazón de la ballena les hacía falta para gravitar una y otra vez por la frontera.

¿*Res mancipe* o *res nec mancipes*? *That is the question.*

La balanza del juicio cayó pesadamente. Decidí liberar a la ballena.

Tiraron de mis vestidos, me recordaron mis deudas, cerraron la puerta del recinto, me ataron de pies y manos. El creciente latir de mi doble corazón continuaba el juego. Era escurridiza entre sus dedos.

Tomé de la mesa la jeringa hipodérmica. Corrí por las vías perseguida por vagones cargados de mariposas muertas.

En la costa se reunieron las ballenas para esperar a la hermana ausente.

Amo la vida. La amo tanto que no puedo ir por ella siendo un despojo que suena a hueco. Mi corazón es una pequeña bomba sin tiempo.

Ahora serán ustedes los que continúen el juego con estas piezas rotas. Jugadores o piezas... ¿Qué más?

¡Jueguen! ¡Jueguen!

¡Adelante!

Hice en mi brazo un torniquete y cuando saltó la vena bajo la piel, tiré del émbolo e inyecté veinte centímetros cúbicos de aire.

Al estallar mi corazón, las gaviotas asustadas alzarán el vuelo.

Ellos me odiarán para siempre o me olvidarán. Eso no importa. Ya no podrán mentir.

Cuando las ballenas se hayan ido, la calma volverá a la costa y mi cuerpo se disolverá en la arena.

¡Salud, agua de mar!

De ti vengo, a ti voy.

Recíbeme.

Eva **DEJA DE SER** costilla*

Lilian Lombera
Odette Bello

El discurso sobre y desde la mujer fue una de las inquietudes que conquistó en los años noventa un espacio dentro de las artes plásticas cubanas. Poéticas que emergieron de forma puntual constituyen el cimiento de lo que podríamos nominar discurso femenino, que halla en esta década una pluralidad interesante en el tratamiento formal y conceptual del tema.

Aparecen en este último decenio del siglo XX numerosas artistas que incluyen dentro de su quehacer la figura de la mujer. Sin embargo, en algunos casos, el temor a que la crítica las asocie con imágenes dulces y edulcoradas o al encasillamiento dentro de un panfleto extremista, más la no existencia de una tradición en los estudios sobre la producción plástica de mujeres, las hace negar en sus poéticas el peso de la impronta de sus experiencias de vida como seres sexuados. No obstante, "este desenvolvimiento no 'militante' afecta por un lado la profundización consciente y sistemática de la situación de la mujer; por otro, brinda espontaneidad a las obras".[1]

De cualquier modo, el buen arte trasciende incluso las intenciones de sus autores(as). En la búsqueda de una identidad se ha desarrollado un discurso coherente con las preocupaciones estéticas y conceptuales de su tiempo, que cuestiona tradiciones y conceptos referidos a la figura femenina a partir de la deconstrucción de estereotipos. Este replanteamiento desmitifica la imagen impuesta al mal llamado "sexo débil" y es capaz de mostrar múltiples perspectivas que contribuyen a que el espectador comprenda y piense a la mujer dentro de lo complejo de la naturaleza humana. Dialogando sobre preocupaciones íntimas y específicas, incitan a la reflexión sobre problemáticas universales; como pretexto o centro de las obras, constantemente nos hablan de la mujer.

Abandonando posturas identificadas con una "supuesta feminidad", las jóvenes artistas recorren un camino desde la periferia al centro, no con la intención de autocoronarse con la novedad, sino de remover antiguas "verdades". Las cuestiones raciales, sexuales y sociales, de manera general, se alejan cada vez más de esa sensibilidad idílica construida por el sujeto masculino; circundan las obras con tal profundidad que son capaces de descubrir sus esencias por más escabrosas que éstas sean. Como parte de este fenómeno, encontramos a algunas autoras como Aimée García, Cirenaica Moreira y Rocío García, que se destacan ante todo por su calidad artística en el panorama contemporáneo de las artes plásticas cubanas y que resultan, a nuestro juicio, ejemplos significativos del nuevo tratamiento que adquiere la representación femenina.

I

Permanecer frente a un cuadro de Aimée García Marrero (Matanzas, 1972) es como conversar con ella. Apenas explicita sus argumentos, deja grandes zonas de silencios –no vacíos– y prefiere invitar a la libre interpretación: las imágenes son finalmente las que lo contienen todo. Esta artista graduada del Instituto Superior de Arte (ISA) en 1995, acude a lenguajes que parecían obsoletos, y aunque ha incursionado en otros medios

*Este trabajo parte de la tesis de grado discutida por las autoras en julio del 2004.

menos convencionales, se adscribe preferentemente al oficio de la pintura como varios creadores y creadoras de su generación.

Su obra posee una relación directa con el neohistoricismo y el discurso femenino, por sus sistemáticas visitas a distintos momentos de la historia a través de una iconografía "del pasado" que vierte en la figura de la mujer. El dominio de la técnica puede hacernos suponer que el contenido es puro pretexto, y el lenguaje, en lugar de ser una herramienta, constituye el centro mismo de la poética. Detrás de esta apariencia hedonista de las formas nos llega una revisión auténtica de la historia del arte y la religión, a través de un discurso armónico y coherente. Aimée se deja seducir por el espíritu de una época; lo asume de manera orgánica, atendiendo a sus necesidades expresivas.

En sus inicios, su naturaleza introspectiva se identifica con el ambiente de recogimiento que caracteriza al Medioevo. Atraída por la iconografía gótica y medieval, sumada a la posibilidad polisémica de los mitos, comienza a representar temas bíblicos y mitológicos. En esta primera etapa parece conformarse con exponer el suceso. Su lectura del pasado no evidencia una recontextualización de la historia; sin embargo, lejos de reproducirla, la hace atravesar una especie de prisma surrealista. Sus primeras obras atrapan antiquísimos relatos en lienzos dominados por profusos e intensos colores, las figuras aunque a veces deformadas no dejan de ser reconocibles. Sin cambiar los hechos ni forzar la relación que logra establecer entre su vida y los personajes que representa, va transformando paulatinamente este paralelismo que devendrá en importante analogía para su producción posterior.

Esta artista encuentra en el retrato un medio expresivo inigualable; sin embargo, evade la anécdota individual para refugiarse en la universalidad de la leyenda. Se convierte en la protagonista de importantes hechos y grandes pasiones: aparece como Penélope, Medea, Judith *et al*; cada identidad que encarna no se limita a un juego de disfraces, sino que implica también una actitud. Sus constantes viajes en el tiempo la colocan en el papel de mujeres legendarias, perseguidas por el estereotipo de feminidad que prevalece hasta nuestros días dentro de la cultura occidental.

Es precisamente en este punto que queremos detenernos. Aimée, aunque no se propone una reafirmación de los cánones, recurre a un lenguaje cercano a la tradición académica, que exalta la belleza de la mujer y privilegia el goce visual que complace al patrón androcéntrico. Utiliza el mito y una figuración que han sido legitimados durante siglos para ejercer una mirada crítica en la que la mujer se devela tras la subordinación ancestral, como un ente activo que sigue su objetivo. No le interesa discursar sobre el género femenino y propiciar su reivindicación, pero el alcance de las obras supera sus propósitos.

Aimée no se vuelca de forma abierta sobre el espectador para desmentir "verdades" autentificadas por la lógica del pensamiento masculino. Sin tergiversar los acontecimientos, recurre a una suerte de mayéutica socrática que la induce a leer desde otras perspectivas fenómenos que se plantean generalmente desde una sola arista. La mujer se sale del esquema de la dulzura, el sometimiento, la irracionalidad y su utilización como objeto de deseo. El mito pierde el carácter sacro que le imputa el tiempo; afloran mujeres que se liberan de su caracterización para mostrarse en toda su magnitud.

Su rostro en cada personaje no es una deuda con la historia del arte. La artista ha elegido papeles femeninos que tienen puntos de contacto consigo misma, y aunque difieren entre sí en gran medida, poseen en común la capacidad de llevar a cabo acciones relevantes. La obra nos hace reparar en actitudes que antes habían estado relegadas a un segundo plano, aquellas que perdían parte del significado atribuido por la propia mujer al ser interpretadas a partir de su relación con el hombre. Ante el pretexto, esgrimido desde la antigüedad, del amor como móvil que ennoblece y enceguece –justificación suficiente para todas las acciones– se manifiesta la fidelidad incondicional de Penélope o la falta de escrúpulos de Medea. Estos aspectos en los que se repara como fundamentales, opacan otros valores que no le son ajenos a la mujer. Retomarlos a finales del siglo XX nos conduce a descubrir detrás de los estereotipos otras características igualmente válidas. Pensemos en la determinación, la dignidad, la voluntad, la astucia, etc. La simulación, el travestismo, la cita y la intertextualidad que tanto caracterizan su generación, ahora se hallan más evidentes en su obra.

La liberación de Aimée se ha desarrollado dentro y fuera del mito. Pudo prescindir de los suntuosos vestidos y los tocados para ir acercando cada vez más su imagen al presente. Es en esta etapa cuando simultanea su obra anterior con los autorretratos donde se hace más evidente el gusto por la artesanalidad. Desde sus primeras piezas ya dedicaba especial cuidado a trabajar los marcos de los cuadros. Con una tipografía que rememora la escritura medieval inscribía sobre yeso los títulos o frases relacionadas con el pasaje que representaba. De una decoración alegórica, el trabajo manual fue ganando mayor nivel de elaboración formal, conceptual, y estableciendo una nueva correspondencia con el espacio.

Aimée incorpora hilo, su pelo, sangre, elementos con connotaciones muy especiales no sólo para la creadora sino también para la mayoría de las mujeres. Las labores manuales, la agradable apariencia y los fluidos propios del cuerpo femenino se corresponden con las funciones primordiales atribuidas tradicionalmente a la mujer como símbolo de belleza, reproducción y trabajo doméstico. En obras como *La fuente* (1997) y *El nido* (1998) son estos materiales los que completan el sentido de la pieza. En el acabado minucioso, en el detalle de la composición, en la armonía formal, su presencia se hace más fuerte al marcar el cuadro con un fragmento de sí.

La relación de toma y daca que posee esta creadora con su obra no se queda en la posibilidad de expresión y el otorgamiento de sentido. En la misma medida en que la poética se consolida, se pierden los límites entre el sujeto y el objeto representado. Emprende entonces un camino de reconocimiento entre el Yo y los personajes que ha creado. Utiliza la fotografía como la técnica artística de mayor carácter mimético, que le permite simular entre la realidad y la virtualidad. Posa como modelo frente al lente para inmortalizar el diálogo con sus piezas. Por primera vez utiliza su cuerpo como medio expresivo y aunque no pierde el fuerte carácter íntimo que caracteriza su producción, el espectador tiene la posibilidad de acercarse más a ella, pues el desnudo parece también darse en el interior de su alma. Aimée, que había deconstruido la historia del arte, ahora hace una revisión de lo que ha sido capaz de crear.

La implicación física de la artista en sus trabajos se hace cada vez mayor. Mediante la experimentación y el coqueteo con nuevos lenguajes llega, incluso para

sorpresa de sí misma, al *performance* en 1997. La creciente interacción con el público no indica un cambio de estilo; responde a las necesidades de expresión específicas de ese momento y es a la vez una continuación de esos pequeños "descansos" que se permite al realizar trabajos manuales. Este acontecimiento, que vería la luz por primera y única vez en el Taller de Serigrafía de La Habana, es además un resumen de ese proceso de autorreconocimiento que llevaba a cabo con su obra y posee una estrechísima relación con la pieza *El nido* (1998), que habíamos mencionado anteriormente. Es indudable que estas otras maneras de hacer implican un cambio de actitud por parte de la creadora, que ya no interactúa sólo con el pincel, el óleo y el lienzo; sin embargo, el contacto con otras personas, ya sea sólo el fotógrafo o el público, de manera general no rompen con la privacidad que Aimée defiende en sus piezas. Aún estando rodeada de personas no las enfrenta con la mirada, mantiene los ojos entrecerrados y la cabeza gacha, aseverando la búsqueda introspectiva que la acompañará siempre.

Probablemente el encuentro tan certero que tiene Aimée consigo misma a través de la autorrepresentación sea un motivo suficiente para que al regresar a la bidimensionalidad, la obra de esta artista amplíe su espectro buscando una intercomunicación con el mundo exterior. Es una etapa prolífera y vasta en su producción artística; afloran variedad de series para desarrollar el discurso; sin embargo, se hace difícil a veces distinguirlas entre sí pues coexisten en un mismo momento y comparten la posibilidad de exteriorizar sus mismas inquietudes. En este período se pueden vislumbrar algunos cambios con respecto a la obra anterior. Los elementos que acompañan el cuadro cobran mayor importancia, se hacen casi imprescindibles hasta llegar a ser el motivo esencial que hilvane una serie. Ejemplo de ello *La Rueca* (2001); peculiar parte de su producción que marca su inserción en el mundo de la instalación que empleará con fuerza más adelante. Vestiditos, piel de conejo, pelos, muñecos o periódicos constituyen algunos de los materiales que constantemente dialogan entre sí al ser usados en cada serie, pues acuden a las obras como los recuerdos a la mente. La calidad en las texturas logradas con la combinación de estos elementos impregna los trabajos de una fuerza visual extraordinaria. Aimée ha quedado satisfecha momentáneamente de su necesidad de reafirmación. Los personajes que aparecen –pueden o no ser mujeres, interactuar o no con ellos– poseen sus propios conflictos; sin marcar un contexto epocal, apelan a poses meditativas que sugieren un discurso interesado en problemáticas generales que atañen al ser humano.

El trabajo con los periódicos nos parece relevante en este sentido. Aimée García, sin romper con su afinidad por el pasado y con el carácter retro que se había mantenido en su obra, procura un tratamiento distinto al hacerla conversar con la inmediatez del momento que lleva implícita la prensa escrita. Su figuras neohistoricistas y atemporales ahora coexisten con las noticias, salen de entre letras y frases que las envuelven. El acontecer que parecía serle totalmente ajeno ahora interactúa constantemente con ellas, se contienen y poseen mutuamente. *Asfixia* (2001) es sin lugar a dudas bien ilustrativa de este fenómeno.

Ha superado la distancia con el presente, ha acudido a la síntesis en el tratamiento de las imágenes y continúa en la búsqueda de medios expresivos. Ahora necesita extender sus límites, el autoconocimiento evidentemente no termina en el cuerpo o en la revisión de los *Recuerdos* (2001), para que sea más completo es imperiosa la plática con el contexto. Sin abandonar la pintura centra sus últimos trabajos en la artesanalidad, las labores manuales que durante siglos le han sido impuestas a la mujer. El bordado y la cocina, quehaceres del espacio doméstico, son trasladados a los salones expositivos.

Cambia el lienzo por el metal, los pinceles y pigmentos por el hilo y la aguja, ahora borda sobre cazuelas. Por primera vez admite que aún y cuando parte de su experiencia personal, esta vez sí le interesa reparar en problemáticas que más que universales son muy propias del género femenino. Discursa sobre lo que ella misma denominara "autoesclavitud", el lugar que día a día se asume sin cuestionamientos. La mujer vive allí, en el contraste entre la fortaleza y rigidez del metal y la fragilidad y flexibilidad del hilo; ahora este último tiene la posibilidad de recorrer el primero y atravesarlo, de ser decorativo y a la vez letal a la utilidad. Es aquí donde logra probablemente su mejor metáfora: con fechas de nacimiento y muerte determinadas por el uso de las cacerolas, Aimée se revela contra la tradición.

Su obra expuesta en la VIII Bienal de La Habana (2003) continúa la línea del trabajo con calderas, mas esta vez nos llega una pieza de hiperbólicas dimensiones. En *Hogar* Aimée ha bordado un mantel de metal de aproximadamente 3,15 x 1,75 m, los recipientes, y el nombre del supuesto e ideal contenido: la comida tradicional cubana. Aunque en la misma cuerda formal y con una base común –la experiencia de la mujer–, detrás de ella se mueve un sistema de códigos que no se ciñen a lo doméstico. Sale del confinamiento de la cocina e irrumpe de forma fuerte en el comedor, "pone la mesa" para que alrededor suyo se converse sobre la cotidianidad.

II

Si alguien le hubiese vaticinado en 1980 a Cirenaica Moreira (La Habana, 1969) que su obra estaría incluida dentro del panorama plástico cubano de la década siguiente, probablemente su respuesta hubiese sido la sonrisa escéptica que a menudo muestra. Había elegido como profesión la actuación: sus estudios en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte (ISA) –donde se gradúa en 1992– le dieron una formación teatral que parecía prepararla para desarrollarse en el tablado. Sin embargo, los giros propios de la vida la alejan de él y la aproximan al universo de las artes plásticas.

De cualquier manera necesitaba canalizar sus experiencias y emociones. Las artes visuales en general eran el medio más cercano y la pintura fue lo primero que encontró a la mano –marcada probablemente por la influencia de su padre. Acude a ella cuando el escenario no la complace, los personajes no la motivan y sus necesidades expresivas eran incapaces de supeditarse a un guión. No se sentía plena, todo su potencial no se vertía en la obra. El trabajo en el teatro le había incorporado habilidades que no explotaba, estaba excluida su principal herramienta: el cuerpo.

Encontró el equilibrio perfecto en la conjunción entre el teatro y la fotografía. Estas dos manifestaciones se dan ahora la mano para brindarle cada una sus bondades: la posibilidad de ser otro, de crear un personaje que encarne sus conflictos, de significar cada detalle donde tribute a un objetivo; dominar la atmósfera e inmortalizar el momento con una especial belleza. Todo esto es logrado a través del *performance* retratado.

Suele aparecer en la mayoría de las publicaciones como fotógrafa. En los casos más afortunados se considera todo su trabajo como *performance* documentado, pero ninguna de estas dos definiciones se corresponden con la realidad. No es ella quien aprieta el obturador de la cámara, y aunque en la segunda categoría se puede incluir su última obra, la producción anterior al 2003 no se ajusta a ésta. Cirenaica tiene la particularidad de concebir el *performance* en la invención de la historia, del personaje, del contexto que lo envuelve, de los atributos que lo caracterizan y acompañan para luego captar sólo un instante, el momento que queda congelado en la fotografía. Es esto lo que generalmente se exhibe y conoce como su obra, quedando relegado a un segundo plano todo el proceso que para ella lleva el mayor peso, el cual está marcado por un fuerte carácter autorreferencial. Ella se va desgarrando a lo largo de la concepción de la pieza y al espectador sólo llega el producto terminado.

Excepto en casos muy puntuales, es la protagonista de sus obras. Puede parecer que se disfraza con la piel de varios personajes, pero siempre es ella desde múltiples perspectivas. A través de sus trabajos pueden encontrarse momentos importantes de su vida, se va mostrando tal cual es con sus sentimientos, sensaciones, desvaríos y golpes. No es parca al referirse a su poética, pero prefiere no ubicar al espectador en una lectura dirigida. Como toda actriz teatral conoce la fuerza de la imagen y la palabra, mas opta por la posibilidad polisémica de la primera. Halla en las fotografías su primer Yo, el más puro, el que no necesita protegerse; sin embargo, no muestra las claves de su existencia ni el camino transitado. En sus obras más que preguntas, hallamos respuestas.

Aunque sus preocupaciones no evidencian un interés por discursar sobre el género femenino, aborda problemáticas que le son inherentes a esta condición. No nos muestra a una mujer que se sumerge en una búsqueda; sus expresiones contienen una actitud resuelta. No se percibe la duda, los sentimientos que afloran son decisiones tomadas, contestas a las situaciones negativas que impone la vida. La seguridad que va ganando se proyecta también en el dominio técnico. Un recorrido cronológico por su quehacer revela las etapas fundamentales que ilustran cómo la artista conquista el lenguaje.

Cirenaica va entrando de forma cautelosa. Sus primeros trabajos son especies de tanteos para conocer el medio, como sucede en *Habana* (1994-1995). La manipulación de la fotografía a partir del fotomontaje es el recurso que utiliza asiduamente. Ubica su figura en un entorno con el que establece un diálogo horizontal; prefiere los planos generales en los que se integra de forma orgánica. El centro a veces no está claro, el mensaje entonces queda inconcluso.

Afortunadamente, sus pasos son cada vez más seguros. Poco a poco se sitúa en el centro de la obra. No se limita a la yuxtaposición de elementos, existe un mayor nivel de elaboración. El contexto pierde importancia y el cuerpo se llena de significados; comienza a ser "el eje físico y concreto de una territorialidad simbólica".

El cuerpo, el mapa más fiel de nuestra existencia, porta los vestigios de todos los acontecimientos que vivimos. Es a través de él que Cirenaica comparte su experiencia. Es su mejor herramienta para expresar belleza y dolor. En la ambigüedad de las actitudes, de las miradas y las poses, se revela un discurso íntimo sobre situaciones que le han marcado. Se muestra a veces moldeable como aprendemos a ser; agredido, oprimido, mutilado por la incapacidad de liberarse y en plena transformación. Pensemos en *Consumir preferentemente antes de los treinta años de fabricación*, obra que realizara en el 2001.

Cirenaica no teme descubrirse, pero prefiere la sugerencia. Confía en el poder de la síntesis y por eso acude sistemáticamente a la sustitución de la parte por el todo. Sus obras están estrechamente vinculadas a la experiencia personal, colocadas en un plano intermedio entre el presente y el pasado; descubren cierta reminiscencia surrealista. No quiere discursar sobre los factores sociales que de manera tan directa inciden en su ser, y termina ocultándose tras los recuerdos. Apenas nos lo deja saber, pero su obra está cargada de nostalgia. Cada vez que explica su

poética viaja en el tiempo. El entorno familiar constituye su influencia más directa.

Los refranes, herencia de su abuelo, son utilizados a veces para titular las obras. El lenguaje simple y directo que pudiera facilitar la lectura funciona aquí de forma distinta. Frases que guían en la sabiduría popular, esta vez cuestionan el sentido de lo que vemos; sin un contexto específico hacen que surja ante cada espectador un mar de interpretaciones. Los fragmentos de las canciones de *Metallica* –que ella antes odiaba– y los versos de amor de una libreta hecha por su mamá, la remiten a vivencias de la adolescencia que la sacan de la realidad.

En las labores manuales halla el recuerdo de su abuela modista. Cirenaica diseña y confecciona su vestuario, sin renunciar a afeites y detalles trabaja también materiales menos dúctiles que la tela. Su cuerpo puede llevar holgados ropones o estar ceñido por un corsé metálico que no

se puede determinar si la protege o asfixia. La caracterización se completa con la concepción del maquillaje, y se logran efectos asombrosos. El uso de postizos crea deformaciones en su figura, que lleva al espectador a debatirse entre la realidad y la virtualidad. De esta forma logra un juego visual con las texturas explotando a fondo sus posibilidades expresivas. El color no se echa de menos; basta con el fuerte contraste entre el blanco y el negro realzado por un uso meticuloso de las luces y sombras que acentúa la expresividad de las formas.

El nivel de elaboración va progresando considerablemente. La madurez formal y conceptual se vierte en las obras hasta lograr un alto grado de organicidad. Por personal que sea el origen de las temáticas planteadas por ella, el lenguaje mismo las universaliza. Tras una lágrima, una herida, la piel cuarteada por los años, el cuerpo que se deforma por la espera de un bebé o en los ojos que no pueden ver, afloran disímiles conflictos ante los que la mujer no se amilana. La figura femenina aparece a menudo lacerada o fragmentada, mas no se lamenta o conforma con esta situación; concentra toda su energía en la búsqueda de una solución inmediata. Las miradas son conscientes y reflexivas: buscan razones. La acción contenida colma de fuerza a la imagen, como si se estuviera aunando fuerzas para emprender una etapa de cambio.

Después de una década de circunscribir su imagen a la bidimensionalidad, decide salir a explorar nuevos espacios. El tema llegó de forma casual, pero asumirlo de la manera en que lo ha hecho es el resultado de un proceso que todavía no ha concluido. *Sueños húmedos* es el título del último *performance* que ha realizado (noviembre del 2003) y el primero que la hace interactuar nuevamente con el público. De alguna forma rememora los tiempos en que sentía la tensión de aparecer en escena. La intimidad con la cámara se sustituye por el hecho de compartir el mismo espacio con el espectador. La seguridad que le brindaba el poder repetir la foto hasta quedar complacida se pierde definitivamente; ahora la acción es inmediata y la exaltación de las emociones le exige otra actitud.

Cirenaica prepara una "fiesta de quince" con toda la grandilocuencia y parafernalia que actualmente se le atribuyen a esta celebración. Esta vez el conflicto no responde a una problemática personal: ha decidido dirigir su atención a un fenómeno sociocultural que tiene su mayor repercusión en el género femenino. Al respecto no le interesa emitir criterios ni dictar sentencias, sólo llamar la atención en la palestra artística cubana sobre algo que a su juicio merece un estudio sociológico. Su análisis relativo al gusto por el *kitsch* y el sobredimensionamiento de este acontecimiento, posee antecedentes en la obra de Katia García y Humberto Mayol –que critican con gran dosis de humor la ceremonia nupcial.

Se siente realmente estimulada por encarnar el personaje de las quinceañeras. Reconoce en ellas motivaciones banales y aspiraciones contenidas que les son ajenas; sin embargo, las justifica como lo hubiera hecho para presentar una obra de teatro. La protagonista nuevamente es una mujer, sólo que ahora ella no asume un rol creado desde sí y con códigos exclusivos. Se apodera de un papel que se adjudican un sin número de adolescentes en el país.

La foto sale de la gama de grises para atrapar toda la explosividad del color y dejarse acompañar por materiales audiovisuales. La figura femenina que aparece en *Cuando vayas a unos quince y veas bailar un vals acuérdate de tu compañero que nunca te ha de olvidar* en el 2002, se desprende ahora de la almohada que la ahoga o protege. Deja la ropa de dormir y viste elegantes, brillosos y seductores trajes; adopta posturas sensuales que responden al patrón marcado por el poder patriarcal de lo que debe entenderse como feminidad. Se pasea por toda la ciudad y hasta baila una compleja coreografía. Ella sabe que de este modo se liberan a diario años de emociones y aspiraciones contenidas; por eso su tratamiento no es irónico, ni busca la sonrisa burlesca y cómplice de quienes la acompañan en esta aventura.

Parte de un suceso cotidiano que puede parecer irrelevante a escala social y lanza reflexiones al espectador, que lo conducen a cuestionarse el sistema de relaciones y valores que se mueven en nuestro contexto. Discursa en un primer plano, aunque no sea ésta su intención sobre patrones de feminidad que ha deconstruido con su producción anterior.

III

El sexo ha sido, de todos los placeres, probablemente el más negado por diversas culturas hasta convertirse en un tabú, y ha sido exclusivo del discurso y el disfrute masculinos, por lo que la mujer ha estado privada de expresarlo por mucho tiempo. Sin embargo, la necesidad de subvertir este orden absurdo se convierte cada día más en un imperativo y se buscan nuevas formas de cambiar este esquema en las más diversas áreas de la vida.

Esto es parte de la proposición de Rocío García de la Nuez (1955), una artista que aunque cronológicamente pudiera pertenecer a la promoción de los 80, queda incluida en nuestro estudio pues su obra se difunde más sistemáticamente en nuestro país a partir de 1991. Realiza sus estudios en la Academia de Arte Repin de Leningrado, donde alcanza el título de Master en Arte en el año 1983. Realiza exposiciones en importantes galerías de Leningrado e Islas Canarias en esta década. Por lo que "la primera exposición presentada en Cuba" es una obra que ya cuenta con cierta madurez, y que desde el principio dejó sentada los valores formales y expresivos que ha continuado desarrollando.

Rocío García es una mujer y artista atrevida. A través de su discurso altera las temáticas y los tratamientos que estigmatizaban a la mujer, marcando de esta forma una ruptura significativa con los cánones tradicionalmente establecidos. Su obra nos revela precisamente aquello que no todos se atreven a mostrar: los recovecos donde el placer se siente a flor de piel, donde el erotismo y la sensualidad son inherentes a la figura femenina, ya no como objeto de deseo sino como el sujeto activo. La artista comienza a traspasar los límites impuestos históricamente en la iconografía tradicional sobre el mundo femenino y presenta un discurso centrado en el universo de la mujer, liberada del amaneramiento común, para ser partícipe de un mundo desprejuiciado y múltiple abordado con diferentes variaciones.

Desde sus primeras obras recrea situaciones donde predomina el carácter anecdótico. Éste no se limita a narrar, sino que problematiza una situación. Los personajes no son solamente presentados sino que desarrollan su conflicto en complicidad con el espectador. En *Caperucita y el lobo*, serie que comienza desde 1989 y ha retomado en varias ocasiones, emplea el cuento infantil para hacer una sátira que represente las infinitas actitudes violentas que median las relaciones humanas. El lobo encarna su papel simbólico de macho y ataca a una mujer que no se esconde

bajo caperuza alguna, sino que se muestra en plena desnudez con sus zonas erógenas al descubierto, tratando de salvaguardar su pelvis y soportando un lamido en el pezón.

Esta posición de defensa que asume la mujer supone una situación agresiva y violenta que se mantiene en todas las historias de Rocío y son enriquecidas con su maestría en el oficio de la pintura. Sus cualidades pictóricas le dan la posibilidad de explotar al máximo el tratamiento de las formas en cada imagen, para expresar exactamente lo que la artista considera más importante; de esta manera recurre en sus primeros trabajos a las influencias neorrealistas, a la pintura metafísica de De Chirico, a los contrastes punzantes de colores planos de los *fauves* y a la transvanguardia italiana.

Recurre además a elementos que en su esencia develan la contradicción de un disfrute con el riesgo del peligro, aspecto que se mantendrá en todos sus trabajos. En la serie *Peluquería* (c.a 1992-1993), a manera de ejemplo, en un cuadro la tijera atrapa la atención del público: este objeto filoso y cortante aparece sobredimensionado y en primer plano, y logra agredir al espectador que capta la metáfora de la mutilación impuesta a la mujer en pos de la búsqueda de un ideal estético. En un segundo plano el espejo devuelve la imagen de una figura transformada, espantada de su nueva apariencia que no le satisface. Rocío prescinde del detalle preciosista y modela con el manejo de la línea los cuerpos desnudos, que buscan el disfrute amén del riesgo de la pérdida de sus atributos. Esta ausencia de afeites trasmite tanto la vulnerabilidad física como la espiritual.

En sus *Personajes de circo* (c.a 1991-1992) podría parecer que la artista se aleja de espacios y situaciones que atañen a la mujer; sin embargo continúa trabajando el tema del goce vinculado a la violencia con un carácter trasgresor que pocas veces puede hallarse en el discurso femenino. En un ambiente como éste, donde no existe temor a la agresión y la tensión aumenta el deseo, ubica con frecuencia a una mujer que se siente cómoda. Esta vez el escenario exhibe los personajes circenses habituales, ahora con una representación inusitada. El conflicto existencial del payaso inmerso en una realidad impuesta y ficticia ha estado presente en la historia de la literatura y el arte, simbolizado en la contradicción de la alegría de su sonrisa pintada y sus labios apretados; sin embargo, Rocío trabaja este personaje desde otra perspectiva.

El clown (1991) aparece pintado sólo de blanco –lejos de sus comunes trajes vistosos, signos de ostentación de colores y texturas–, se muestra desnudo revelando su verdadera apariencia. Es el protagonista por excelencia del espectáculo más divertido, y su función de hacer reír esta vez está acompañada del peligro. Los puñales le rodean y se hace inmanente el riesgo que se acerca dinámico e *in crescendo*, como los redoblantes que avizoran el peligro en la arena. La artista ha creado una figura que es víctima de la situación, el sujeto que debe provocar el disfrute se ha convertido en objeto de violencia, y ésta no privará el efecto de goce que espera el espectador; por el contrario le atribuye emoción y excitación al acto circense. Este placer "adolorido" no es exclusivo de los espacios espectaculares como el circo. Rocío ha creado situaciones similares para numerosos personajes, femeninos y masculinos, en interiores de lugares cotidianos. Se ha valido de la utilización de instrumentos y elementos que aluden al sadismo: las cadenas, los grilletes, las manos y pies atados, que junto al látigo constituyen parte del imaginario que la artista emplea en sobradas ocasiones para significar la mezcla de sensaciones que encierra el placer.

El placer en los personajes de Rocío –no solamente femeninos– se manifiesta como una necesidad y un fin en sí mismo. Sus mujeres transpiran la sensualidad, no para complacer la mirada devoradora de un hombre, sino para lograr la satisfacción propia. Su deleite no invoca las poses supuestamente regocijantes para la mujer –los quehaceres domésticos, la maternidad, la tranquilidad del hogar–; por el contrario, potencia las pasiones, excitaciones y la seducción como fuente de goce en historias desgarradoras y crudas.

Las *geishas* son figuras significativas dentro del universo femenino de la cultura oriental, caracterizadas por su gracia y refinamiento, símbolos de la mujer deseada y anhelada por todo hombre, preparadas para satisfacer y servir de damas de compañía. Sin embargo, si son utilizadas como parte del discurso de esta artista no es con los patrones masculinos que formaban y validaban a esta mujer asiática. Rocío García no se permite concesiones: se ha apropiado de la representación tradicional para recrearla y así elaborar una poética en torno al placer, la sexualidad y la vida espiritual.

En *Geishas* (1997) esta creadora despoja de sus modelos las vestiduras, los elaborados peinados, los maquilla-

jes y accesorios que conformaban un ideal estético, para presentarlas desnudas, sin cabellos, apenas esbozadas con la pureza de la línea exacta y grácil. La artista no renuncia al amaneramiento y a la suavidad de los gestos. Estos signos tradicionalmente atribuidos a la sensualidad femenina, ahora son fuente de una sensualidad más auténtica pues no necesitan de la aprobación del hombre: se complacen a sí mismas.

Se establece un diálogo apasionado entre los personajes y una tensión que el espectador puede sentir. La agresión está inmersa en la delicadeza. Ni siquiera las imágenes donde se mutila el cuerpo se representan burdas; de forma sutil ella sugiere una violencia en la seducción, en la insinuación de los cuerpos. El dolor es sentido muy dentro, como símbolo de la búsqueda introspectiva donde la mujer se encuentra; la sensualidad no abandona ni las escenas de mayor desgarramiento; el placer, una vez más, se entrelaza con el dolor hasta perder los límites.

Los miembros mutilados nos remiten a la idea de la mujer fragmentada por estar desplazada del discurso hegemónico, pero en esta exposición la fragmentación se multiplica. Rocío dota a las figuras de un carácter andrógino –espaldas anchas y musculosas, ropa interior femenina y zapatos de tacones– y explota este recurso para presentar a un sujeto marginado que seduce a otro de su mismo sexo, y encuentra los placeres "prohibidos" sin sentir culpas ni remordimientos.

La cotidianidad cubana es representada en esta serie, algo poco usual en los trabajos de una creadora que indaga en temas que se salen de límites temporales y espaciales. *Geishas de 5ª avenida* (1995) es una recreación de *Las señoritas de Avignon* de Picasso y alude, además, a las jóvenes prostitutas cubanas.

Rocío García nos ha dejado ver parte del interior femenino. El espectador ha compartido las nuevas experiencias y sensaciones de una figura que se libera de la condición social impuesta. A través del ojo de una cerradura, como practicantes del *voyeurismo*, el público ha participado y se siente complacido aunque muchas veces se sorprenda de la "vida que fluye" por lo más profundo del alma de la mujer.

Esta creadora es una de las pocas que incluye al hombre en su representación, siendo el mundo de la mujer el centro de su discurso. *Hombres, Machos, Marineros* (1999) es una exposición elaborada conceptualmente con gran tino, pues aunque resulta fácil descubrir el predominio del tema homoerótico, el tratamiento de éste y su relación con la mujer es peculiar. Se descubre un universo prácticamente inexplorado: el hombre gay, que junto a la mujer representa otro personaje silenciado por el discurso hegemónico, ahora se revela mostrando sus conflictos existenciales.

En estas tres series, Rocío continúa la apropiación de la estética oriental utilizada en las *Geishas*; prescinde del decorado y muestra una bella sencillez en el tratamiento de las figuras –utiliza nuevamente la línea precisa y sintética para modelarlas. Los espacios son sumamente fragmentados y se sugieren por las zonas de colores planos y *fauves* que impactan por el contraste expresionista. Rocío ha creado una poética de lo ambiguo, donde se sugieren las habitaciones, las caras, el sexo y las acciones, para que la imaginación vuele y encuentre innumerables asociaciones.

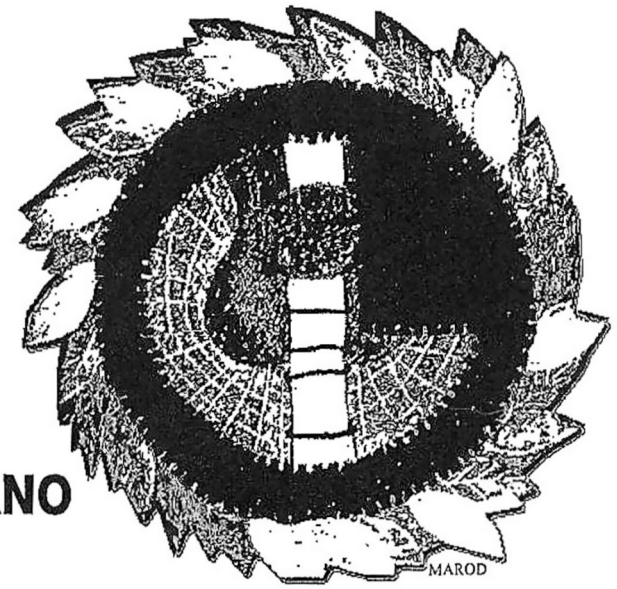
Esta creadora no sólo subvierte el patrón hegemónico para presentar un Otro diferente al que anteriormente se había construido, a partir de la negación del modelo predominante; por el contrario, lejos de excluirlo, lo asume como su semejante. El hombre-gay y la mujer, son seres desplazados que funcionan como la oposición al canon de masculinidad, por lo que esta artista establece una identificación entre ellos. El uso de los rasgos andróginos se ha continuado explotando en estas obras, lo cual provoca el desconcierto en el espectador. La confusión va más allá de la apariencia; el discurso provoca una lectura ambigua; la ruptura del paradigma ideoestético de masculinidad pudiera rebasar este primer acercamiento desde el hombre homosexual y proponer la trasgresión a partir de la mujer misma. Un sujeto basado en la mujer lesbiana, considerada el margen del margen.

Rocío rompe con los esquemas de género que supeditan al homosexual masculino con una actitud de suavidad y amaneramiento, gustoso de poses y actitudes feminoides. Nos presenta hombres-machos-marineros que exaltan la rudeza y la brusquedad del "sexo fuerte", en situaciones que evidencian una inclinación sexual alejada de las convenciones sociales y en espacios destinados a éste: bares, billar, el muelle, las mesas de juego.

Los cuerpos, pintados con colores ácidos y modelados con efectos de luz, aparecen nuevamente desnudos –en su mayoría– y se lanzan unos sobre otros agresivamente como los puñales de *Clown* (1991). En la exposición se repiten los iconos que explicitan la violencia: los cuchillos, las pistolas, las cadenas, los látigos, entre otros, hacen evidentes la agresión ligada al placer; y si en las *geishas* el sadomasoquismo era sugerido, ahora es parte del juego para la seducción.

La obra de Rocío es como un organismo en constante cambio, que va ganando en madurez y fuerza. Vuelve una y otra vez sobre las series que no pretende dar por acabadas: ellas se concatenan sin límites. Tal vez por eso su exposición *El domador y otros cuentos* (2003) funciona como una especie de resumen de su quehacer. Frente a cada obra podemos sentir cierta complicidad al comprender la situación que se nos presenta, pero una vez más la ambigüedad nos sorprende. No se puede precisar si los hechos ya ocurrieron o fueron interrumpidos. Ni siquiera queda claro el ánimo de los protagonistas; sin embargo, el discurso dialoga con seguridad y solidez. Nuevamente se nos muestra aquello que queremos ignorar: la autora nos habla de relaciones de poder, de circunstancias donde la tensión llega al clímax, de necesidades y actitudes contenidas. La mujer alterna roles con el hombre; Rocío saca a la luz esa parte animal que en ocasiones intentamos ocultar y las emociones que nos produce. Desechando cualquier esquema o estereotipo, sus personajes son sujetos y objetos de situaciones violentas dentro de sus relaciones carnales. Sin embargo, son víctimas de la necesidad de placer, de erotismo y pasión.

[1] Suset Sánchez, "El sabor de la galleta olvidada sobre la mesa", *La Gaceta de Cuba*, La Habana, n. 1, enero-febrero 2004, p. 3.



La Historia en la Novela del SIGLO XIX CUBANO

Antonio Álvarez Pitaluga

África del norte, Egipto, Imperio romano, año 47 a.n.e. Me pregunto cómo Cleopatra y Julio César hubieran cultivado su amor de intensas pasiones sexuales durante una cotidianidad de cincuenta años de unión consensual, en lugar de sus romances de ocasión.

Europa mediterránea, Italia, decadencia medieval, primeros años del siglo XVII. No sería descabellado pensar por un instante que la poción de veneno que debió terminar con la vida de Julieta no fue mortal; entonces ver sentado a Romeo pensando cómo compartir indefinidamente toda una vida junto a la Venus de Verona, una vida donde lo imposible, sello que inmortalizó aquel idílico amor, jamás existiría. Por cierto, ¿cómo habrían solucionado el dilema que ambas familias tendrían al pedirle a la pareja vivir bajo el techo de una de ellas?

Tal vez alguien me diga que estoy equivocado; lo acepto, aunque no convencido del todo. No creo que tan sublimes parejas convenzan al lector de lo que es el amor; no son "ejemplos" en tan complicado asunto. Si ellos han trascendido como encomiables amores de la Historia, es porque la literatura, o mejor, el hombre, se ha deleitado siempre en recrear la imaginación humana con estos idilios, para soslayar la verdadera esencia del amor: su cotidianidad compartida. ¡Qué curioso!, a ninguno de ellos se les puso en el reto de compartir muchos años de vida, aun cuando nuestra rapidísima dinámica actual no existía. A ninguno se le puso frente a la prueba de atravesar la rutina del tiempo. Parecería que la sentencia de Lord Byron "es más fácil dar la vida por la mujer amada que vivir con ella" los marcara por siempre.

Es cierto que cada época elabora y reformula los criterios y conceptos del entorno humano como el del propio amor, el cual a pesar del devenir histórico, casi siempre ha sido más que un idilio de ocasión: consiste más bien en convertir lo maravilloso en cotidiano. Como escuché alguna vez a un colega profesor universitario, el amor es el difícil y hermoso acto de la constante y diaria negociación entre dos sujetos. ¡Sí!, negociar en busca de una reciprocidad de todo tipo; negociar para obtener; dar y ceder, para transar amable o dignamente.

La Historia y la novela son, y vuelvo a correr el riesgo de la equivocación, el lúcido ejemplo de que sin estar condenadas a vivir lo que Federico Engels definió como "un aburrimiento mortal sufrido en común y que se llama felicidad doméstica", se puede lograr la maravilla del amor en la convivencia. Por tal cauce quisiera expresar algunas ideas que, desde la posición de un historiador, constituyen razones de peso para que la Historia ame y necesite constantemente a nuestra novelística. O quizás responder a la pregunta ¿qué ofrece la novela colonial al trabajo del historiador? Tal vez en otro artículo sería interesante hacer la misma interrogante en sentido contrario ¿qué ofrece la Historia a la labor del novelista? Ambas respuestas son indispensables para la permanente "negociación" entre la Historia y la novela. Tomando como contexto nuestro otrora pasado colonial, nunca dejaré de decir que la Historia una y otra vez debe beber de nuestro manantial literario, para comprender lo que ofrece y da la novela.

Caribe colonial, Cuba, siglo XIX, 1837. Al estrenar aquel almanaque la novela y la historia cubanas iniciaron un largo viaje de amor que llega hasta el presente. Y es que entre ellas siempre ha existido una estrecha relación social desde el surgimiento e incorporación de la novela al desarrollo histórico universal de las sociedades. Como toda creación artística, la novela contiene altos niveles de lo histórico y lo social de su época. La Historia, a su vez, tiene en la

novela una fuente impresionante para la codificación de su propio discurso. En ella, los ciclos de pequeña, mediana y larga duración de las mentalidades colectivas reflejan el devenir social: para comprender a cabalidad la doble moral de *Pasado perfecto* –Leonardo Padura– a fines de los ochenta del recién concluido siglo XX, es preciso haber leído antes *Mi tío el empleado* de Ramón Meza, y conectar en ambos sentidos cronológicos estos aspectos de la moral humana.

Para los historiadores cubanos pensar la novela de nuestro gran siglo colonial significa poder obtener variadas informaciones y análisis del tema específico que pretenda investigar. En el período que se enmarca desde 1837 –primera novela editada en Cuba– hasta 1898 –fin jurídico y político de la dominación colonial española–, la novela muestra entramados sociohistóricos que salvan su notable pobreza estética; elementos que han sido ya tratados por autores del patio.[1] Se observa que la mayoría de las novelas del período se ubican en los contextos geográficos y escenarios citadinos o rurales del occidente del país. Y era lógico: el mayor desarrollo económico y social de Cuba desde su iniciación colonial se desbalanceó por razones geográficas, climáticas e históricas hacia el occidente y parte del centro de la Isla. El auge y el desarrollo primero de un sistema de Flotas, y después de la plantación esclavista desde finales de siglo XVIII hasta los albores de la primera mitad del XIX, con fuertes prolongaciones y consecuencias a lo largo de aquella centuria y hasta nuestra actualidad, fueron motivos históricos fundamentales para deducir el porqué de esta selección de escenarios mayormente occidentales. Como parte de la continuidad de los ciclos históricos, todavía hoy ese desbalance novelístico está presente, ¿y es que acaso la mayoría de nuestras novelas actuales no se producen y ubican en el occidente cubano, específicamente en la capital?

No voy a detenerme mucho en el origen burgués de la novela, cuyos epicentros se localizan en el advenimiento de la modernidad de Francia e Inglaterra desde el XVII, y que produjo en nuestra novelística un marcado sello burgués-reformista. En la década eclosiva de los treinta la burguesía reformista promovió su nacimiento y desarrollo; y ese reformismo determinó a lo largo del siglo la limitación de rupturas radicales y revolucionarias. Así, *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde; *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda; *Mi tío el empleado*, de Ramón Meza; *Sofía*, de Martín Morúa Delgado y otras, navegan en idéntico sentido. Aún recuerdo la denuncia antiesclavista que, a mi juicio, clasifica como la más extensa en boca de un personaje esclavo de la novela de ese siglo, cuando en *Cecilia Valdés* la negra María de Regla, en una habitación de la casona de los amos en el Ingenio La Tinaja, describe en más de ocho cuartillas las vicisitudes y horrores del mundo esclavo, frente a las hijas de la señora blanca doña Rosa Gamboa y la futura esposa de su hijo Leonardo, Isabel Ilincheta. Después de escuchar atentamente tal lamento social, todas encontraron la salida con la que la propia burguesía dotó a la novela: ¡lamentarse en llantos!

Ese denso reformismo condujo a otras particularidades del género. La primera sería el notable vacío de temas netamente políticos relacionados con la vida colonial, y que por analogía desemboca en otra: la inexistencia de la novela mambisa. A pesar de que *Vía Crucis*, de Emilio Bacardí, se desarrolla en el contexto independentista, constituye una excepción que no contraría el vacío señalado. La transmisión de las experiencias de ambas revoluciones anticoloniales –1868 y1895– tuvo que producirse desde una excelente literatura de campaña, no desde la novela. Esto explica por qué puede hablarse de dos grandes etapas editoriales de la novela decimonónica: la primera abarca de 1837 a 1868, ya que aunque la producción no se paralizó del todo, casi fue nula en los diez años siguientes de épica libertadora; una segunda reinicia de manera profusa la producción novelística entre la llegada de la primera posguerra (1878) y el fin del ciclo independentista en 1898. Aunque varios títulos del período quedaron pendientes y fueron editados en el siguiente siglo.

La novela colonial es sin lugar a dudas un asidero investigativo de problemáticas sociales para los historiadores. En el decurso de esos casi 60 años el elemento social es determinante, y dentro de él su gran baluarte fue la esclavitud y el mundo del esclavo y del negro en Cuba. Los difíciles obstáculos para la integración nacional y otros temas, como el acceso a la educación del negro, se reflejan en *Francisco*, de Anselmo Suárez Romero, así como en el evolucionismo racial de matices autonomistas de Martín Morúa, reflejado en *Sofía* y *La familia Unzuazu* –y que no pudo llegar a concretar en su frustrado ciclo de novelas de espíritu balzaciano, *Cosas de mi tierra*. Sin embargo, se demostró que tales problemas no quedaron varados en 1898, junto a la ideología independentista, y que sí traspasaron y se insertaron muy pronto en el tejido social de la época republicana, a través de una novelística de desesperanza de los primeros veinticinco años del XX.

También la crítica social enjuicia la doble moral de la época, sobre todo la de los amos blancos, que es la que más amplio tratamiento recibe; mientras que la oveja negra es la prostitución, pues, aunque es criticada de forma severa, no se demuestra un interés por darle amplios márgenes moral y socialmente. A pesar del auge del realismo sucio en la novela nacional de los 90 del siglo XX, la hipocresía de antaño, o mejor, los orígenes históricos de tal condición social, perviven cíclicamente en títulos como *Prisionero del agua*, de Alexis Días Pimienta, y en largometrajes en los que el cine cubano la ha sabido dibujar tan bien.

El tema de la mujer refleja, como era de esperar, un siglo de servidumbre y subordinación. Si no es menos cierto que la catalización de las sociedades industriales europeas hacia la fase imperialista expulsa a las mujeres de los hogares y las lanza al mercado laboral, dándole el acceso a mayores espacios y reconocimientos sociales, en la atrasada Cuba colonial esto no será parte de la vida social. A pesar de la ruptura feminista, el XIX no es el siglo universal de la mujer. Margarita Gautier, su versión operística en *La Traviata*, Carmen y Nora reclaman espacios de reformación femenina, y de cuatro, tres morirán en las manos de sus autores: hombres.

Frasquito, de José de Armas y Céspedes, recoge claramente, sin ser ese su tema central, el problema social del bandolerismo, que en sus vertientes urbana y rural fue uno de los males de todo el siglo del vapor en Cuba. Las famosas partidas de Armona podrán ser conocidas aquí y en otras novelas de posterior factura. No encontraremos la mera descripción del fenómeno, sino su articulación en una sociedad que admite el bandolerismo, dada la corrupción del aparato de poder político de la administración colonial.

En tres tipos de escenarios dentro del occidente de la Isla se despliegan los argumentos de nuestra novela: uno de corte general en los ingenios, cafetales, ciudades, pue-

blos y palenques; otro intermedio en los bailes de blancos y de negros, los paseos y parques, teatros y casas de blancos; y finalmente, uno menor y más íntimo que refleja la vida cotidiana de los actores sociales que indistintamente irán aportando a la formación de nuestra nacionalidad, de fuerte mixtura transculturada a lo largo del XIX: se trata del esclavo y la dotación, los amos blancos, la administración española, la familia blanca y la negra, los comerciantes españoles, la pequeña burguesía de color, el campesino, la incipiente clase obrera y la mujer. En este último caso, los distintos volúmenes de espacios que reciben los sujetos mencionados, a lo largo de todas las obras, muestran las diferencias de división de castas y clases sociales de la época.

Tampoco los historiadores cubanos podrán dejar de tener en cuenta la base costumbrista de nuestra novela, de estructura romántica y ribetes realistas. Aunque sin lugar a dudas la influencia del romanticismo francés es mucho mayor que el español. Víctor Hugo y su "tropa de asalto" se ponderan por encima de otras influencias, como la novela histórica inglesa de Walter Scott o la propia española. De este orden de influencias, nuestra novela tomó la importante función de presentar e informar todo lo posible sobre su sociedad de origen, en un siglo que no contaba con el actual desarrollo tecnológico de los medios de comunicación. La novela en el XIX atesoraba casi todas las posibilidades de conexión e información que hoy pertenecen a la televisión, al teléfono y a Internet. Pero en el siglo XIX a través de la novela un lector descubría y conocía una sociedad distante geográfica y vivencialmente. Las informaciones de un periódico parisino podían caducar antes de que lograsen llegar a cualquier ciudad de América, si es que llegaban; y sin embargo, la novela mantenía casi exclusivamente la frescura de lo social, y las novedades que la revolución científico técnica desarrollaba.

Por otro lado, el propio devenir cronológico de las problemáticas históricas que refleja nuestra novela irá mostrando un orden de prioridades. Al leer la primitiva versión de *Cecilia Valdés* de 1839, descubrimos que la esclavitud no es su problema central: no es de interés para la burguesía de ese instante, que está más preocupada por la exclusión madrileña a Cortes, ocurrida dos años atrás; en cambio, para la versión definitiva, editada en 1882, la burguesía esclavista y Cuba ya han vivido cuarenta años de Historia. La Escalera como decapitación del auge económico negro, con la consiguiente crisis ideológica del reformismo y la dura Revolución del 68, hicieron posible que la pluma muralista con acentuada impronta social de Villaverde acaparase la denuncia antiesclavista, en una coyuntura donde la esclavitud ya fenecía ante los empujes del desarrollo capitalista, y en la que la forja de un sentimiento nacional a través de la guerra condenaba, inexorablemente, al látigo y al cepo a su ocaso histórico. En 1887, Ramón Meza da a conocer *Carmela*. La novela que trató por primera vez el tema de la emigración asiática tenía otros casi cuarenta años de atraso histórico, puesto que la entrada de los chinos en Cuba se remontaba a 1848. Era notable la falta de espacio social e interés que frente a otros temas tenían los asiáticos. Más distante aún en el tiempo, José de Armas y Céspedes, en su novela *Frasquito* de 1894, toma los escenarios sociales y políticos de la Cuba de 1823 bajo la atmósfera de la conspiración Soles y Rayos de Bolívar. Un tema político tan polémico hubo de esperar más de setenta años para ser novelado. Finalmente, y no por ser el último ejemplo es el más lejano, sino todo lo contrario, *Leonela,* en 1887, de Nicolás Heredia, toma como realidad la profunda penetración de capitales de Estados Unidos en los mismos años en que es editada la novela. A pesar de que la trama se ubica antes del 68, sus personajes y situaciones reflejan un tema que se sucede al unísono de la edición. O sea, que el tiempo que media entre los temas y contextos históricos, y los años de edición de las novelas, pueden señalar un orden de importancia para la burguesía isleña, su promotora, del uso y tratamiento de la Historia en las mismas.

La novela como fuente histórica

Desde el nacimiento de la modernidad burguesa, con las eclosiones revolucionarias de Norteamérica y Francia en 1776 y 1789 respectivamente, una internacionalización de la literatura aderezó nuestro complejo desarrollo histórico y social hasta el presente. La producción mundial de la literatura de los últimos 225 años es reflejo vivo del hombre y sus sociedades en una filigrana de particularidades o generalidades de acontecimientos históricos y universales bajo diferentes estilos, corrientes o expresiones artísticas y literarias. Del neoclasicismo dieciochesco al copioso romanticismo –que 1848, con las revoluciones burguesas europeas, profusa en triunfos burgueses y decepciones proletarias, y en las que tanto la burguesía como el proletariado aprendieron sus respectivas lecciones históricas– fue trazado el largo camino histórico que recorrió la novela decimonónica. El estilo de vida y pensamiento que lideró la columna intelectual del grupo, Víctor Hugo, comenzó a entregar el cetro a un realismo crítico que, desde 1871 hasta la primera Guerra Mundial, desplegó una profunda hue-

lla creadora con alternativas parnasianas, simbolistas, naturalistas e impresionistas. Pero el primer holocausto universal de la pasada centuria produjo un repensar de la existencia humana, que en la literatura el Vanguardismo de finales de los veinte y principios de los treinta trazó las construcciones artísticas y los nuevos géneros modernistas. Éste ha sido, en trazo aglutinador, el largo sendero sociohistórico que ha recorrido la literatura.

A los historiadores nos ha interesado, dentro de este vasto espectro literario, el curso y desarrollo de la novela. En ella nos hemos apoyado como en ningún otro género para corroborar nuestros discursos, polémicas o nuestras siempre relativas verdades, como fuentes que complementan o coadyuvan en la faena diaria. ¿Qué problemas y recursos históricos –vale ahora decir fuentes para lo segundo– pueden encontrase en la novela colonial cubana?

- El estudio de los estilos, corrientes y teorías literarias en boga –según época o año de edición–, con ajustes de contextos –romántico o realista–, y con sus ramificaciones y sabores iberoamericanos, permite conocer una forma de pensamiento y/o proyección ante la vida y la sociedad de los hombres y personajes. Como no siempre es válido acercarse al pasado con códigos del presente, las novelas dan la posibilidad de "vivenciar" las asunciones sociales y mentales del pasado en las conductas y modos de vida de los personajes.

- Existe en la novela una vinculación entre la Geografía y la Historia. Esa tríada permite establecer la evolución histórica de nombres o denominaciones geográficas del período. Tómense varias novelas que contengan este elemento en abundancia, editadas en años ascendentes o descendentes, y se podrá seguir el mantenimiento y evolución de la toponimia de la región, del clima, de accidentes geográficos, de paisajes urbanos, etc., en esa relación multidisciplinar a la que Fernand Braudel aboga para investigar y escribir la Historia.

- Los temas económicos son muy bien trabajados. Los mundos de la plantación esclavista, pletóricos de particularidades, vistos en la producciones azucareras y cafeteleras, apoyarán o inducirán al conocimiento de los postulados de la Historia Económica. La evolución ferrocarrilera como termómetro socioeconómico constituye un ejemplo a señalar. En Cuba esto ha tenido reconocidos resultados editoriales, publicados desde hace algunos años.

- La esclavitud y sus complejísimos entramados sociales, raciales y culturales llegan también cargados de información y enfoques. Las diferencias, barreras mentales y sociales en torno al problema negro, las burguesías de "color", el cimarronaje, la cultura y los cultos religiosos católicos y africanos, la trata esclavista, las redes y estrategias sociales para sobrevivir, insertarse y ganar espacios socialmente, son parámetros evidentes. El estudio de la sociedad a través de la familia es otra importante mina de conocimientos, junto a problemas sociales de corte urbano y rural como la corrupción, el juego, la prostitución, las costumbres y modas, los hábitos alimenticios, el bandolerismo citadino o campestre, las clases sociales y sus diferenciaciones.

Algunas novelas se apoyaron en fuentes orales, se escribieron desde testimonios, relatos y narraciones que llegaron al autor tras años de transmisión generacional (*Frasquito*). Las fuentes documentales, presentes con mucha frecuencia en el andamiaje de las obras, muestran informaciones históricas que a veces son de difícil consulta en archivos y textos. La lectura de esas fuentes primarias en la novela diseñará los criterios históricos. Muchas veces por razones de destrucción, deterioro o pérdida, disímiles documentos históricos ya no existen. Es aquí donde la novela se lleva los lauros, como faro del conocimiento; incluso, a veces ciertos documentos sólo es posible encontrarlos allí.

Sucede algo semejante con las fuentes periódicas: muchos datos, referencias e informaciones fueron tomados de dichas fuentes. En la novela se suelen encontrar periódicos y revistas con sus fechas precisas de edición. Las fuentes pictóricas descritas e interpretadas permiten reconstruir a personajes o hechos históricos. Las normas y hábitos epocales florecerán rápidamente. Es posible que algunas de las creaciones empleadas ya no existan en nuestra actualidad, pero si perduran se confrontará el criterio autoral desde el presente. En igual dirección, es pertinente atender el empleo de colores y sus tonalidades como base de posibles lecturas históricas. El historicismo es otro recurso muy empleado. Las amplias menciones y reseñas de figuras y personajes dan información oportuna.

El historiador debe eliminar la anquilosada idea de verse a sí mismo trabajando frente al documento como "única" fuente de labor. La producción de saberes necesita pretender todas las fuentes de información y análisis. Esa pretensión consiste también en estar dispuesto a amar la novela. Y la relación social entre la Historia y la novela es el amor de lo posible que, sin contratos firmados en papeles, pervive en el tiempo. Amor sin cobardía ni medias tintas, porque si no, ni a ese amor ni al historiador "el recuerdo los puede salvar, ni el mejor orador conjugar."

[1]Para un estudio especilizado del tema es imprescindible la consulta de trabajos de importantes autores cubanos como Esteban Rodríguez, Roberto Friol, Lisandro Otero, Imeldo Álvarez, Enrique Sosa, Mary Cruz, Denia García y otros.

Rafael Enrique Hernández

Sacrificio*

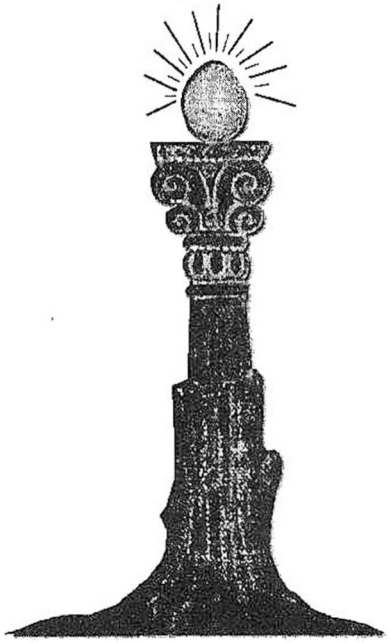
Entre lo que merezco y recibo
reposan los muñones
después del sacrificio.

En la entrañable ausencia
cae la memoria
sobre esas manos cercenadas
que mi padre,
extasiado en el aliento de su germinar,
alimenta como dóciles cuervos.

Ciclos

Pactamos el desmantelamiento de la casa.
En venta cada gozne, ladrillo,.
o sus maderas colmadas por la estúpida plaga.
Todo estará concluido el verano entrante.
Para entonces el susurro materno
será un sonido inequívoco de monedas echadas a rodar.
Ese placer de acallar las piedras, que aún nos pertenece,
se habrá extraviado en un giro furtivo.

Del libro inédito *Dóciles cuervos*.



Antonio Cardentey

Sin propósitos

He vuelto a sentarme bajo la tenue luz
tal como en aquellas mañanas
en las que un aire vidrioso
rociaba la única habitación abierta
y sólo oía lejanos resuellos posarse
en un recuerdo indócil,
un ejército agrediendo las fronteras
que he surcado para no ver,
no saber de los muertos cruzando las aguas,
la amargura de estar en un lugar
visible solamente para aciagos propósitos.

He vuelto a ver la tenue luz sobre mis manos,
como la llovizna de aquellas mañanas,
sin saber qué decir,
cuál será el próximo paso,
el aliento que ha de enlazar las primeras palabras
ante el hecho insólito, absorbente;
sin saber de los dulces arpones que contiene en las raíces,
los mismos que un día destrizarán mis manos,
poco a poco, hasta atarlas
y hacer de ellas un nudo imposible
que podrá definir mejor
el oscuro propósito de mis días.

Dashiell Hernández

De **LUCANOR** y otros *Divertimentos* *

Misael Verdazco
Daylín Rodríguez

Don Juan Manuel, Infante
de Castilla, chirría
tu pluma bien.
Aúllan
los lobos de la guerra
muy lejos, y tu mano,
hecha de muertes, lleva
dulce la pluma por
la página riente.
ELISEO DIEGO

I

—¿Qué nombre será ese de "Lucanor"? —nos preguntábamos hace un par de años, mientras leíamos pasivamente a Eliseo. Por algún lugar alrededor de nuestras cabezas rondaba la intuición de algo importante, que no podíamos relacionar más que con buen humor, y con un ave feliz salida de dibujos animados de la infancia. Aún cuando leíamos al Infante don Juan Manuel diciendo en aquel prólogo a *El libro de los enxiemplos del conde Lucanor et de Patronio*: "Pienso que es mejor el tiempo en facer libros que en jugar a los dados o facer otras cosas viles",[1] no hacíamos otra cosa que gozar de una gran sonrisa interior y exterior. Hoy, sabemos más o menos qué es lo que pasa. Lo que así dice el Infante, en su primera persona, fue tan bien intentado que alcanza a nuestros siglos:

> fiz este libro compuesto de las más apuestas palabras que yo pude, et entre las palabras entremetí algunos exiemplos de que se podrían aprovechar los que los oyeren. Et esto fiz segund la manera que fazen los físicos, que quando quieren fazer alguna melizina que aproveche al fígado, por razón que naturalmente el fígado se paga de las cosas dulçes, mezcla[n] con aquella melezina que quiere[n] melezinar el fígado, açucar o miel o alguna cosa dulçe; et por el pagamiento que el fígado a de la cosa dulçe, en tirándola para sí, lieva con ella la melezina quel a de aprovechar. Et esso mismo fazen a cualquier miembro que aya mester alguna melezina, que sienpre la dan con alguna cosa que naturalmente aquel mienbro la aya de tirar a sí.[2]

Esa especie de sustancia, de humor tranquilo, de didáctica dulcificada nos llevó –a pesar de las dificultades para lidiar con el castellano del siglo XIV– a continuar la lectura del moralista comprometido que era el Infante, y a encontrar en las postrimerías de su libro de *enxiemplos* más de un postulado grave, *fuerte*, para decirlo en sus términos. Y otra causa, un compromiso aún más fuerte de exégesis que contrajimos hace también algún tiempo con el poeta cubano Eliseo Diego. Comprenderlo ha sido más bien hacer inquietante conciencia de que siempre llegamos a donde él ya llegó.

---

*Este trabajo fue merecedor del Primer Premio de la Comisión de Estudios Lingüísticos en la pasada Jornada Científico Estudiantil de la Facultad de Artes y Letras.

II

Nos va pareciendo –al menos hasta hoy, hasta ahora, cuando hacemos estas líneas– que no abundan los análisis lingüísticos de la obra de Eliseo;[3] y es idea de algunos que hacer el estudio lingüístico de un poeta resulta una apostasía, cuando menos una deserción. Criterios como éste llegan al extremo, si atendemos a que lengua y literatura están, más o menos, en una relación análoga a la que se establece entre la objetividad de la infraestructura y la subjetividad de la superestructura. Analizar los modos en que se relacionan los distintos planos y niveles de una lengua para producir un mensaje literario –sin pretender que sea éste el anhelado enfoque holístico– puede arrojar mucha luz sobre su comprensión. Se nos presenta ahora la oportunidad de hacer un análisis que vaya al microcampo, a la base de lo literario, a su sustancia, que es la lengua misma, y tenemos también la posibilidad de elección de un trabajo que sobrepase la fase estructuralista extrema, con sus tótems taxonómicos, y vaya a expresar los sentidos de esas estructuras. No preferimos las clasificaciones ociosas, ni los comentarios generalizadores del tipo: "en prosa como en verso, no ha hecho nunca otra cosa que seguir el sinuoso y después de todo invariable itinerario del tiempo, único gran protagonista de su obra";[4] síntesis cuyos análisis no hallamos por ningún lado. Claro está que el positivismo científico no es suficiente para un análisis literario complejo. Pero históricamente, ante el vuelo demasiado abstracto, la lingüística ha puesto con su método analítico un poco de lastre –en el mejor sentido– al dirigible del examen literario. En el caso que nos ocupa, la vía para el acercamiento fue la Historia de la Lengua, disciplina que nos brindó las herramientas para discernir cuáles de los procesos que se daban en estadios anteriores de nuestra lengua continúan operando hoy, y para aprender la procedencia de las estructuras lingüísticas que usamos hoy, lo que para el caso literario puede llevar a comprender determinados usos estilísticos que los autores actuales hacen de ellas. En síntesis, tomando en cuenta ahora la atenta mirada de Eliseo hacia el Infante, el punto central de nuestro trabajo es el enriquecimiento de la lengua a través de su estudio en estadios anteriores de su desarrollo. Una estructura sintáctica, un giro fraseológico o un uso léxico posibles según la entropía de una lengua, pero que en rigor sean una desviación de la norma en uso, evidencian una voluntad de estilo. Muchas veces la desviación provendrá de recursos virtuales contenidos dentro del sistema lingüístico analizado de manera sincrónica, pero no pocas, provendrá de lecturas profundas de siglos anteriores. Por los caminos de la Historia de la Lengua, íbamos también hallando los cauces específicos por los que debía transcurrir un trabajo que hacía tiempo nos rondaba: la relación que puede haber entre la lengua de *El Libro de los Enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio* (1335), del Infante don Juan Manuel, y la lengua de los *Divertimentos* (1946), de Eliseo Diego.[5] Relación por demás enunciada en más de una ocasión por nuestro autor. En uno de los casos, como respuesta a la consabida pregunta a cualquier escritor: "¿Qué autores lo influían entonces y qué influencias admite ahora?", incluyó a don Juan Manuel dentro de la larga lista.[6] En otra ocasión, la más importante, la alusión la encontramos en una de las ediciones del propio libro *Divertimentos*.

III

En esa suerte de prólogo, íntimamente risueño, a su libro *Divertimentos*, que Eliseo Diego (1920-1996) tituló "De cómo y por qué y otras cosas semejantes", declaraba el autor cierto parentesco con el libro del Infante, en los términos siguientes: "No ha de sobrar, porque quién sabe si a lo mejor lo encuentra útil alguno de los jóvenes que se decidan a aventurarse por estas páginas después de todo breves, no ha de sobrar, creo yo, que declare de dónde proceden y a quién tienen deuda de vida. Lo diré tan escuetamente como pueda: proceden de uno de los libros que más gusto me han dado y que más amo: el *Libro de los Ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*".

Y útil ha sido. Puesto que todo lo que se haga y diga en las páginas que siguen se orientará no sólo a constatar la "*necesidad* de beber en las fuentes del idioma a que uno nace", sino que, fundamentalmente, intentará analizar en qué modo y con cuánta trascendencia se produce ello para el caso que nos ocupa.

Con independencia de que cada obra literaria se baste a sí misma para expresar lo que expresa –y valga la paradoja–, un análisis filológico debe ir más allá. Más allá de lo que enuncie la obra misma, al menos de lo que enuncie literal o rectamente; debe ir a lo que intentó decir, a lo que dejó por decir, a lo que dijo entrelíneas, contextual o intertextualmente, incluso a descifrar la potencia significante de lo que Octavio Paz nombró "formas abiertas".[7] Esa –y valga la lectura *ad littera*– será quizá la comprensión textual más completa que pueda realizarse, si a ella se suma cierto tipo específico de interacción emocional y espiritual con el texto. Cómo entender, por ejemplo, ese uso tan gramatical como inaceptable de la preposición *a*, acorde con ninguna normativa para contextos que psicológicamente rechacen construcciones de finalidad, en este fragmento de la anterior cita de Eliseo: "beber en las fuentes del idioma *a* que uno nace"; cómo entenderlo, si no remitiéndonos a otros pasajes suyos, cosmogónicos, que guardan con este el tipo de relación paratextual que Genette llamara "contexto autoral": "No es por azar que nacemos en un sitio y no en otro, sino *para dar testimonio*";[8] y "no es obra del azar, me parece, sino de la necesidad, el hecho de que existan cientos o miles de idiomas y dialectos distintos. Cada uno es un don precioso de la especie. Cada uno es una ventana abierta desde un ángulo imprevisto hacia el secreto del universo [...] A mí me tocó en suerte el idioma español".[9]

O cómo entender en toda su magnitud, no ya sólo contando con la inmanencia textual, determinadas preferencias, morfosintácticas, lexicosemánticas, estilísticas, teleológicas, del libro *Divertimentos* en general, si desatendemos una declaración tan grave como la "deuda de vida" que él dice tener con el de los *Exemplos* de Juan Manuel. Hay que reconocer que, para algunos libros, lo óptimo es entenderlos transtextualmente. Es el caso de *Divertimentos*. Lacónico y lleno de enigmas, algunos dejados en el silencio no sabemos si lúdicra u ociosamente:

> Se verá que el librito posee una organización curiosa: está dividido en partes, y las miniaturas –o lo que sean– llevan algunas números como si fuesen capítulos de una novela, y otras no, y las primeras de cada parte van en cursivas. Siento no poder descifrar el pequeño enigma, pero el dueño del secreto está hoy bien lejos de mí, y por mucho que le estiro la oreja no alcanzo a escuchar las razones

que la pobre sombra procura darme desde su ya insalvable lejanía. Quede entonces ahí para el disfrute de aquellos que gustan de entretenerse poniendo en claro mensajes cifrados.[10]

La lectura del texto desde –o en conjunto con– otros textos a los que remita o que estén presentes en él, íntima o declaradamente, es de una pertinencia innegable. *Criterios*[11] publicaba, allá en la frontera de los 90, el prólogo de Gérard Genette a su libro *Umbrales*, un estudio detallado de lo que él nombró *paratextos*.[12] Los definía como sigue:

> Pero ese texto [la obra literaria] raras veces se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de cierto número de producciones, verbales o no, como un nombre de autor, un título, un prefacio, ilustraciones, de las que no siempre se sabe si se debe o no considerar que pertenecen a él, pero que, en todo caso, lo rodean y lo prolongan, precisamente para presentarlo, en el sentido habitual de este verbo, pero también en su sentido más fuerte: para hacerlo presente, para asegurar su presencia en el mundo, su "recepción" y su consumo, en la forma, hoy por lo menos, de un libro.

Más adelante el teórico francés cita a Philippe Lejeune, que dice del paratexto que es la "franja del texto impreso que, en realidad, dirige toda la lectura", en especies de "nombre de autor, título, subtítulo, nombre de colección, nombre de editor, hasta el juego ambiguo de los prefacios". Son enfoques de mucha conveniencia a la hora de proponer un análisis comparativo entre los *Divertimentos* y los *Exemplos*. En otros trabajos cabría el estudio de las relaciones de contenido entre ambas; sin embargo, en el nuestro, el foco de análisis tratará de ser la lengua. Las influencias semánticas que mostremos estarán subordinadas a los aspectos lingüísticos. El paratexto será, como que "dirige toda la lectura", la clave para validar la relación que de hecho hay entre los textos. En tanto que nuestra labor consistirá en hacer notar esta relación a nivel de lengua, sobre todo a nivel de las estructuras sintácticas. Si en el prólogo a los *Divertimentos* la lengua de Juan Manuel le merece un criterio favorable a Eliseo; si hay todo un pasaje de *El libro de Patronio* que sirve como epígrafe al libro; si hay textos de *El conde Lucanor* que Eliseo utiliza como epígrafes; si, además, un primer vistazo a los *Divertimentos* hace notar cierta relación lingüística con la prosa del Infante; entonces es de intuir que la relación que declaran los paratextos debe estar manifiesta también en la lengua. "No digo que sea preciso saberlo: digo solamente que los que lo saben no leen como los que lo ignoran", dice Genette en su prólogo. Junto con él afirmamos que cualesquiera que sean nuestros hallazgos, por minúsculos que resulten, no podrán venir más que a enriquecer y a completar nuestras lecturas de Eliseo, y –por qué no–, las de Juan Manuel.

IV

y quien no escuche allí la solemne música del idioma español, no debería intentar escribirlo nunca...
ELISEO DIEGO

Siglo XIV

Según Lapesa, el siglo XIII había estado marcado por "colecciones novelísticas como el *Calila e Dimna* (1251) en traducciones castellanas cuya sintaxis trasluce fuertemente la de los textos árabes originarios. La construcción se reduce casi a una sucesión de oraciones simples enlazadas por la conjunción copulativa".[13]

El XIV verá florecer la prosa castellana. "La labor de Alfonso X capacitó al idioma para la exposición didáctica".[14] Y lógicamente, los dos niveles lingüísticos que más tuvieron que ser abordados fueron la sintaxis y el léxico. "Se requería disponer de una frase más amplia y variada que la usual hasta entonces. La prosa de las *Partidas* supone un esfuerzo extraordinario y fructífero. El pensamiento discurre en ella con arreglo a un plan riguroso, de irreprochable lógica aristotélica, con perfecta trabazón entre los miembros del período".[15] Debía ser superada la pobreza de los nexos intra e interoracionales –que observamos en el *Cid*–, si se quería que la prosa alcanzara a ser comprendida a cabalidad, y cumpliera sus funciones didáctico-moralizantes.

El caso del Infante don Juan Manuel, sobrino de Alfonso, es más específico, pues su prosa ya persigue fines narrativos. Valiéndose del castellano "drecho" que venía logrando su tío en la prosa, la perfecciona y "le da un acento más personal y reflexivo".[16] Él es ya consciente de su estilo: "et poniendo declaradamente complida la razón que quiere decir, pónelo en las menos palabras que pueden seer". "El estilo de Juan Manuel, basado en la expresión selecta y concisa, era el que convenía a su espíritu de grave moralista. Su frase es densa, cargada de intención, precisa. Pero tal justeza no evita repeticiones debidas a la insistencia en el encadenamiento lógico".[17]

Sintaxis

a) Decía Eliseo, en el prefacio a los *Divertimentos*, que el prólogo a la Segunda Parte de *El Conde Lucanor*, del Infante, fue lo que lo "hizo tenerlo para siempre como amigo".[18] En él, Juan Manuel decía refiriéndose a su propio estilo conciso: "fiz las razones et enxiemplos que en el libro se contienen assaz llanas et declaradas".[19] La concisión casi siempre se ha tenido como uno de los más altos valores del estilo. Así lo expresaba en el siglo XVI Juan de Valdés: "Todo el bien hablar castellano consiste en que digáis lo que queréis con las menos palabras que pudiéredes"; y Martí, en el XIX: "Hay tanto que decir, que ha de decirse en el menor número de palabras posible: eso sí, que cada palabra lleve ala y color". Pues tampoco se trata de llegar a la indefinición, a lo que Auerbach llama expresiones con "perfiles esfumados",[20] tan presentes en el Cid, y tan superadas por la prosa alfonsí y por la del Infante.

Estas concepciones, por supuesto harán que la sintaxis tienda a moverse contraria al pleonasmo, es decir, en favor de la elipsis. Este mecanismo es relativamente evidente en la prosa del Infante, y evidente en la prosa de Eliseo. Debemos suponer que una lengua en formación generalmente va a ser, por ley de la economía del esfuerzo, elíptica con respecto a una etapa anterior de su evolución, y pleonástica respecto de una etapa posterior; esto sin ser para nada absolutos. El infante se limitará siempre a expresar los sujetos, las acciones, las circunstancias, sin asomo de la retórica anterior a sí. En su prólogo, Eliseo escribe lo siguiente: "En el *Libro de los Ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio* el idioma español posee la elasticidad y el vigor de la plena adolescencia: no hay en él gordura de adjetivos ni otro aditamento que no sea el resorte del músculo que golpea donde quiere".[21]

Eliseo a su vez tiende a la elipsis que pueda, a la concisión extrema. Todo lo que pueda inferirse por el contexto, o por la costumbre de contigüidad entre las palabras, se elide. Dice Martínez Amador en su *Diccionario gramatical y de dudas del idioma*[22] que de no omitirse tales palabras, "quitarían a las expresiones energía y el mérito de la brevedad". Encontraremos elipsis de cuanto tipo haya:

- de sujeto: "Vivía en una buhardilla y era diariamente feliz." (Al inicio del cuento.) "Finalmente empeñó sus propiedades y atestó de cosas el palacio."
- de sujeto y verbo: "Inmóvil como una figura de proa sueña la adivinanza trágica de la lluvia. Oscuros galeones navegando ríos ocres. Joyas cavadas espesamente de lianas."
- de nombre: "extraño modo de pensar, de mirar, de oír..."

Así como existen elipsis que provocan ambivalencias de sentido, convenientes al ambiente del cuento: "Carmen María Peláez parada en el escenario para cantar [en] su noche de gran triunfo." En cuanto a figuras de construcción elípticas, se encuentran formas de zeugma y braquiología: "Ligera, soprano ligera." (al inicio del cuento); "*Cosa extraña*, el hostelero se sienta también a la mesa"; "Y nadie lo recuerda luego, al viejecito invisible de los velorios".

b) Los títulos de las obras de cualquier estilo de texto, y especialmente los títulos de obras literarias, son uno de los paratextos más importantes con que puedan contar el lector y el estudioso. Como todo paratexto, alumbran el (los) camino(s) de significación por el(los) que el autor quiere que transcurra su lectura, si es que no los indefine intencionalmente. Indican preferencias, filiaciones, negaciones, hipertextualidades, y hasta pueden constituirse en el verdadero cierre semántico del texto. Pueden ampliar su extensión, incluso al lenguaje popular –como la *Odisea* o el *Cándido*–; poner en práctica la mímesis –como "Cinco raros relatos barrocos", de Virgilio López Lemus. La estructura sintáctica del título de un libro puede declarar parentescos, puede ser vehículo de intertextualidad, como el *De rerum natura* de Lucrecio o *El arte de amar* de Ovidio, con tantos calcos sintácticos cada uno en toda la historia de la literatura. En el caso de los *Divertimentos*, la estructura sintáctica de los títulos es similar a las del conde Lucanor. Formas traídas directamente del latín clásico, escrito al estilo de *De rerum natura*. O sea, en latín la preposición *de* expresaba 'acerca de', pues el uso que puede tener en castellano actual en casos de complemento preposicional, era expresada en aquel morfológicamente, mediante el genitivo. En castellano, algo de eso le queda a *de* en construcciones como: *hablamos* [acerca] *del conde Lucanor*. Pero en construcciones absolutas, semejantes a complementos circunstanciales de materia o asunto –lo que antes era expresado por el de + ablativo, como en el caso del título del libro de Lucrecio–, el castellano recto exige el *acerca*. Ejemplo de eso es el título de la compilación de ensayos sobre Eliseo Diego que hizo Enrique Saínz. Se titula *Acerca de Eliseo Diego*, y no *De Eliseo Diego*, como exige el mimetismo que pretendía Enrique. Este mimetismo no pudo ser completo porque la circunstancia de "título de libro" haría sentir el *De Eliseo Diego* más como una expresión de posesión que de materia o asunto; el título remitiría entonces a algo así como "un documento que perteneció a Eliseo", y sólo cobraría sentido cuando el lector lo abriera y viera de qué se trata. El uso de *acerca* es muy significativo en este tipo de construcción, como también lo es su ausencia; ya no desde el punto de vista semántico o gramatical, como desde el punto de vista estilístico o intertextual. Saínz sabe que este tipo de construcciones es típica en Eliseo, y ¿qué mejor que usarla en el título de un libro que verse sobre él? Pues el antecedente de este tipo de construcciones en Eliseo está no sólo en el Conde Lucanor directamente, sino también en el castellano "drecho" del siglo XIV. Así lo vemos en el *Corvacho* del De Talavera: "De cómo las mugeres aman a dyestro e a syniestro por la gran cobdicia que tienen", o "De cómo la muger miente jurando e perjurando"; o en el libro del De Hita, todavía sin el verbo elíptico: "Aquí fabla de cómo todo ome entre los sus cuydados se deve alegrar: et de la disputación que los griegos et los romanos en uno ovieron". O en el propio *Lucanor*: "De lo que contesçió al león et al toro", o "De lo que facen las formigas para se mantener". En *Divertimentos* prácticamente –menos uno– todos los títulos se construyen de esta manera: "De las sábanas familiares", "De las hermanas", "De su noche de gran triunfo", "De cómo su excelencia halló la hora"; o sea, sólo en el contexto del propio libro se comprende este tipo de construcción; y sólo, además, se comprende la construcción a cabalidad, en toda su magnitud, cuando se cuenta también con el marco literario –si se quiere, intertextual– que el autor quiso dar a su obra. Esto es una preferencia en los títulos de sus *Divertimentos*, el único libro que él declaró pariente directo del de *Lucanor*. En otros libros de prosa será nula la presencia de este tipo de estructura en los títulos, aunque el mismo contenido sea expresado en sus variantes formales: "*Acerca de* un mundo que está ah!", "*Sobre* un signo de puntuación", o "*Sobre* la mala fama del bien", textos todos de *Libro de quizás y de quién sabe*. En la poesía ocurrirá algo similar. Hablando no sólo de calidad, sino también de cantidad, pues hasta hoy anda por el orden de los setecientos poemas, dentro de su monumental obra poética sólo conocemos dos ocasiones en que el título de un poema contenga un *de* con valor de *acerca de*; y uno de ellos significativamente se llama "De rerum natura", en *A través de mi espejo*. Entonces, el único caso propiamente dicho será "*De* la penumbra" en *Versiones*; pues para expresar este tipo de contenido en los títulos de sus poemas Eliseo preferirá formas como "*Sobre* los viajes al 'espacio exterior'", "*Sobre* si convienen o no los viajes", o también "*En torno al* niño y su año solo". La preferencia por este tipo de estructura sintáctica, ya latente desde 1942 para *En las oscuras manos del olvido*,[23] en los *Divertimentos* se convierte en un verdadero centro de irradiación hacia el resto de su obra. Las construcciones del tipo preposición + artículo + (adjetivo) + sustantivo + (complemento preposicional) (Vg.: "De las diferentes suertes de los dedos"), con interesantes variaciones, no sólo alcanzarán a numerosos títulos –como puede verse en los que llevamos citados, y en la mayoría de los *Divertimentos*–, sino que contaminarán el interior mismo de las obras, sobre todo en los típicos giros poéticos al estilo de: "En la Calzada más bien enorme de Jesús del Monte/ donde la demasiada luz..."; "desde la fuente de Agua Dulce al nacimiento sombrío del silencio"; "En la paz del domingo"; "Sobre la desolada perfección de lo pétreo"; y la rica variación, nominal en su forma pero de marcado matiz adverbial, "El sitio en que tan bien se está". Éstos por sólo citar el libro que por fuerza, por su afán de nominador local, va a ser el más pródigo en este tipo de sintaxis, *En la Calzada de Jesús del Monte* (1949).

c) Atendiendo ahora a otro aspecto sintáctico común, hablemos de los complementos circunstanciales, tópico que guarda alguna relación con el anterior. Es notable la preferencia –ya no sólo en los *Divertimentos*–[24] por el complemento circunstancial a inicios de la construcción sintáctica, sobre todo en el inicio de los párrafos. Cualquier tipo de circunstanciales primero que la expresión del sujeto o de la acción, aunque sobre todo los de espacio y tiempo, y preferiblemente este último:

- "A fines del siglo pasado había, en una sosegada calle de la Habana Vieja, cierto almacén de antigüedades". ("Intercálase la historia del anticuario" en *Muestrario del mundo o Libro de las maravillas de Boloña.*)

- *Pues bien: cuando los Pretendientes,*
  luego de la conocida carnicería
  en el resonante salón de los banquetes...
  [...]
  Mientras tanto, mientras huían
  Parloteando con la incoherencia de la furia
  Por entre los abruptos precipicios
  Nocturnos, seguramente algún pastor
  Partiría su trozo de queso con calma...
  ("El hambre de este mundo" en *Los días de tu vida.*)

- "Cierta tarde, cuando el comerciante y sus operarios terminaban el trabajo del día, se oyeron en la escalera unos pasos". ("Nadie" en *Noticias de la quimera.*)

- "Y cuando desaguazan la noche de entre el aire, quedando apenas sus últimos posos, y echan en su sitio las primeras cenizas del alba, el viejecito se escurre entre los asistentes". ("El viejecito negro de los velorios" en *Divertimentos*).

- "Durante la vigilancia de Don Rigoberto nada sucedió digno de mencionarse, a no ser el tropezón que, en su inquietud, dio con una vitrina repleta de curiosidades, destrozándola. Por fin regresó a sus negocios, tan demarcado por sus vigilias que apenas lo conoció el portero, que se empeñaba en impedirle la entrada. Pero a los pocos días el mayordomo, exasperado por sus recriminaciones, luego de deshacer una lámpara, se fugó llevándose todos los objetos de plata". ("De la pelea" en *Divertimentos.*)

Muchos de los párrafos del Infante Don Juan Manuel comienzan con circunstanciales, prácticamente todos de tiempo; salvo excepciones, los párrafos que inician con circunstanciales comparecen uno seguido del otro. De donde podemos concluir que, si no como categoría filosófica o existencial –y ya veremos que también, aunque falten tres siglos para el barroco y la invención del reloj–, al menos como categoría narrativa, el tiempo era algo importante para Juan Manuel. La narración es un género eminentemente temporal, a diferencia por ejemplo de la lírica. Y ya sabemos que, si bien Alfonso X es el creador por excelencia de la prosa castellana, a su sobrino el Infante don Juan Manuel, que le admiraba por todo lo que hizo en "acrescentar e alumbrar el saber", le corresponde el mérito de ser el creador por excelencia de nuestra narrativa. Por otro lado, si leemos la cita del *Libro de Patronio* que funge como epígrafe de uno de los *Divertimentos*, "De cómo su excelencia halló la hora", vemos que "e nunca se puede fallar buen tiempo". Y si además leemos el divertimento, y logramos localizar el exemplo del cual extrajo Eliseo la cita, hallaremos en cuanto a contenido se refiere la relación que ya se viene manifestando a nivel sintáctico. Y esto es, que la –digámosle– obsesión por el tiempo, gramatical o filosófico –pero a fin de cuentas, ¿dónde termina la obsesión por el tiempo de la narración y empieza la otra, la filosófica?– es un nexo palpable que se puede establecer entre la obra de Eliseo y la de Juan Manuel. El texto a que pertenece la cita ya no es un exemplo propiamente dicho. Está más cerca de ser un ensayo que de ser un cuento. En él Patronio diserta durante páginas acerca de varios aspectos de la vida del hombre, y, específicamente, el párrafo de la cita habla de la vejez como sufrimiento y como fin de la vida del hombre en la tierra. En el divertimento de Eliseo, "Su Excelencia" no es más que la muerte que viene a llevarse a un hombre, y que se lo lleva al fin. La relación entre ambos pasajes es evidente. Y aunque es ingenuo, más que ilógico, pensar que su individualísima inquietud por el tiempo le viene a Eliseo por vía de Juan Manuel, no es tan desacertado aseverar que algunos vehículos para expresarla textualmente fueron bebidos –aunque digeridos– del tintero del creador de la narrativa castellana.

> Los aspectos de relación [...] entre la prosa de los *Divertimentos* y la del *Lucanor* son entonces el vehículo lingüístico para emparentar un libro con otro, y son la manifestación de una búsqueda del ser nacional –común a todos los origenistas– mediante la lectura de la lengua de los clásicos

d) Continuamos con los nexos interoracionales. En los libros de Eliseo podemos hallar fragmentos plagados de construcciones polisindéticas, especialmente copulativas con *y*, como en las prosas de Alfonso X y Juan Manuel [*et* para el siglo XIV]. Hay preferencia por la coordinación, en general. Pues la hay también adversativa, en menor medida (p. 15, "Del sombrerillo almendrado", *Prosas escogidas*). Pero, aunque la relación formal esté dada, habrá que hacer una distinción. Mientras que en la prosa de Juan Manuel la profusión polisindética se produce por la influencia del árabe, y porque la evolución del sistema prepositivo del castellano no estaba culminada; para el caso de Eliseo los usos de la coordinación serán puramente estilísticos. Gili y Gaya nos dice que la "conjunción *y* es la primera que aparece en el lenguaje de los niños",[25] y que, por tanto, el pleonasmo de *y* es la forma infantil y popular de las narraciones:

> Pero en vez de seguir su impulso, y echarlo todo de una vez al abismo, algo le hizo detenerse un instante en cada cosa. Quizás fuese la extrañeza, nunca bien comprendida, del frío soplando en el crepúsculo real de las palmas; quizás fuese su conciencia reprochándolo. Y lanzó primero la raída piel de jutía, y luego el hacha minúscula, y en seguida, no sin ciertos miramientos, el casi idolillo de barro. ¡Ah, y cómo había sido de holgazán el pequeño muerto, siempre dispuesto a no hacer nada ("Antes de tiempo", *Noticias de la quimera.*)

O en este otro ejemplo: "¿Y qué tenía él que ver con este fantoche, y no tenía él sus propios recuerdos, que debía contentarse con las vagas imaginaciones de un muerto? Y si de imaginaciones se trataba, ¿no tenía él sus propias imágenes..." ("La otra parte", *Noticias de la quimera.*)

Otros valores más generales que tiene el uso de la polisíndeton en Eliseo, son la "intensificación creciente de sumandos", que da una sensación de fluidez a la prosa; y este otro, que Gili y Gaya describe así: "El uso de la conjunción al comienzo de la cláusula significa enlace lógico o afectivo con lo anteriormente dicho o pensado."

Léxico-semántica

En el inciso b nos referimos a las deudas lexicosemánticas que creemos ver entre Eliseo y el siglo XIV. Es el carácter de "plena adolescencia" que él le atribuye lo que le da claridad en sus relaciones, procedencias y procederes. De dónde vienen y a qué responden las estructuras –y sus contenidos– que usamos hoy. Hay estructuras que hoy son sintéticas, pero que conservan en sí contenidos antaño completos: quizá términos expletivos, hoy carentes más o menos de significado, de los que Eliseo se socorre mucho. Veamos por ejemplo: 'a pesar de que' se siente hoy como una frase conjuntiva en su totalidad, pero alguien atento a la lengua no deja de sentir matices que están en una frase como 'te veré a pesar de que no vengas'; matices del tipo del 'pesar' del sujeto de la primera oración. O sea que el uso del 'a pesar de que' frente a la ausencia de un posible 'aunque' es pertinente, y se nota la frase conjuntiva más cerca de su valor original, en un estadio anterior de desarrollo de la lengua, en que todavía la gramaticalización, o la lexicalización conjuntiva, no estaba culminada. Quiere esto decir, en conclusión, que expresiones que hoy son sintéticas, algún día fueron analíticas, y que podemos no sólo aclarar su procedencia semántica sino también su arribo y sus usos estilísticos, considerándolas comparativamente en estadios diferentes de la misma lengua –incluso para los casos de préstamo, se podría seguir el método de Fernando Ortiz, rastreando en las lenguas ascendentes. Mejor ilustra el caso el adverbio 'apenas'. Según el *Diccionario gramatical y de dudas del idioma* de Emilio M. Martínez Amador, este adverbio procede de los modos adverbiales 'a duras penas' y 'a malas penas'. En algunos casos, es evidente su valor puramente temporal –*apenas entré, te vi*, equivalente a *justo cuando entré, te vi*; pero en otros casos, tiene valor modal –*apenas podía verte entre la niebla* que es equivalente a *a duras penas podía verte entre la niebla.* Un lector medio sentirá la expresión como un *casi no podía verte entre la niebla*, con valor de cantidad, de "cantidad de visión", y estará en lo cierto. Sin embargo, un lector más avezado y culto sentirá la presencia del sustantivo *pena*, y esto inevitablemente sumará al componente denotativo su relación emocional con el texto y su decodificación connotativa del adverbio. Junto al valor de "cantidad de visión" podrá estar entonces el valor modal de la penuria; y esto se presta para infinidad de usos estilísticos del adverbio. Hablo del caso, por ejemplo, del divertimento titulado "Del viejecito negro de los velorios". En un contexto funerario, con semejante descripción de ambiente y personajes, por qué echar mano a los cuantitativos *nada más* o *solamente* si tenemos un *apenas*: "Y cuando desaguazan la noche de entre el aire, quedando apenas sus últimos posos, y echan en su sitio las primeras cenizas del alba, el viejecito se escurre entre los asistentes, sube, a la puerta, el cuello de su saco, se pierde luego al cabo de la calle, sepultado bajo los copos cenicientos de la madrugada". ¿Está usado con intención este adverbio? Pues claro que sí. Diríamos que con toda intención. No sólo el adverbio. Cada palabra del texto está seleccionada en función del ambiente: *apenas*, *últimos*, *cenizas*, *viejecito*, *se escurre*, *se pierde*, *cabo*, *sepultado*, *cenicientos*... Todas tienen un componente connotativo que de alguna forma las vincula con la muerte. Véase este ejemplo, también de *Divertimentos*: "Ni les queda *apenas* color: sólo el color general a que se estrechan las cosas en la agonía."

Y es que sentimos –es algo muy subjetivo y poco documentado para nuestro caso– que la lengua tiende a desmotivarse y a convencionalizarse, puesto que es sólo una ínfima parte de sus usuarios la que estudia de dónde procede, y ello creo que puede estar en detrimento de los valores connotativos, aunque nunca de los denotativos.[26] En este sentido es que cobra su más alto valor el procedi-

miento de Eliseo de beber la lengua en los clásicos –procedimiento que dice haber intuido "muy pronto, siguiendo al mejor de los ejemplos y maestros posibles: José Martí–, especialmente en los momentos en que la lengua es aún adolescente, visible en su urdimbre. Ejemplos de usos de partículas "resemantizadas", como éstos, abundan mucho en prosa y verso de Eliseo, no sólo en *Divertimentos*. En uno de los relatos de este último, "De los zapatos viejos", vemos el verbo *criar* utilizado en una acepción marcadamente arcaizante –semejante a otros términos como *lavazas* o *taraceadas*–, resemantizado, en el sentido de "crear": "Éstos son unos zapatos viejos. No diremos quién es su dueño, porque ya no tienen utilidad ninguna: a nadie sirven, con la utilidad perdieron el amo, y, con el amo, aquella cosa clarísima, aunque modesta, que era como el alma que les daba vida: su reducido sitio en el corazón de un hombre, quien, al preguntar: '¿dónde están mis zapatos negros?', les criaba el sentido y la fuerza". "Criar" proviene del mismo verbo latino que "crear": *creere*. Pero "criar" sólo en su más antigua acepción se relaciona con "creación". No obstante, en una conciencia lingüística profunda, la relación todavía está. A ella apela Eliseo.

También podemos ver algunos usos sintácticos –que colocamos en este apartado por su importancia semántica–, relativamente arcaizantes. Los casos de genitivo partitivo, como "muerta de su vejez y de la enfermedad de sus grandes huesos". Así como el verbo *ser* con valor de existir, tan poco común en nuestros días pero tan cotidiano en la lengua de Juan Manuel: "Es el viejecito negro de los velorios".

Morfología

Hay un pequeño detalle morfológico, que no debemos dejar de señalar por la curiosidad que representa: el uso, en una sola ocasión –al menos que hayamos notado en nuestra búsqueda– de un morfema derivativo poco común (para la norma cubana), y de uso cotidiano en el siglo XIV y en la prosa de Juan Manuel. Se trata del morfema *-zuel-*, con valor de diminutivo, y algo eufemístico nos parece. En Eliseo lo encontramos en el divertimento "Del viento", en la forma: "Ella busca en la mesa, donde el cono amarillos de la lámpara, con un exacto borde, da primero nacimiento a sus manos *gordezuelas*, luego al moño blanco". En Juan Manuel lo encontramos en contextos como éstos: "non dexan de acarrear cualesquier erbizuelas", en el Exemplo XXIII "De lo que fazen las formigas para se mantener"; o "bevía del agua en unas tarrazuelas que la suelen bever los moros", en el Exemplo XLVII "De lo que contesçió a un moro con una su hermana que dava a entender que era muy medrosa". En nuestro español, ese morfema a quedado como raíz en la palabra 'cazuela', diminutivo de 'cazo', que es recipiente para cocinar.

V

El sabor de las formas del castellano antiguo tiene algo que convoca a una sonrisa. Este algo debe ser semejante al efecto humorístico que produce para un adulto la sorpresa de ver en un niño sus propias tendencias y formas todavía en un estado de imperfección, de juego, las mismas que para sí adquirieron con el tiempo la seriedad y la fijeza de lo maduro. El efecto humorístico que hoy nos producen formas de estados anteriores del castellano, puede ser semejante al efecto que producirá nuestro castellano en los siglos venideros, para quienes seremos también un momento previo, o, en homología invertida, semejante a la imagen del viejo que reposa en su sillón, y es capaz de mirar con cierto humor subversivo hacia el adulto circunspecto que fue. Como quiera, la lección fundamental es –más que aprender del antes lo que será después– concientizar el *ahora*: ese es nuestro único vínculo real con el pasado.

Divertimentos de Eliseo Diego constituye una "colección de cuentos", como *El Conde Lucanor* y el *Calila e Dimna*. No es simplemente un "libro de cuentos", propiamente dicho, aunque también sea esto último. Libros de cuentos Eliseo escribió más de uno, y serlo no tipifica a los *Divertimentos*, y mucho menos lo emparienta con algún otro. Pero la estructura de los cuentos en este último es harto peculiar, y ya vimos que también misteriosa hasta para el propio autor. Pero por más que no sepamos hoy la función de esa estructura –y por más que, en última instancia, como buenos lectores modernos, seamos nosotros los que instauremos esa función–, es obvio que es significativa en algún grado. Más allá de la estrecha relación semántica que siempre Eliseo establece entre las partes de sus libros –ya sean poemas, narraciones, y hasta ensayos–, entre los divertimentos hay factuales relaciones formales. Desde los relatos en cursiva que introducen cada parte –en total ocho–; hasta los títulos, que nos interesan especialmente por estar propiamente en el orden sintáctico, se asemejan entre sí en estructura y calcan los del Infante. Y es que los *Divertimentos* son enxiemplos llevados a su máxima síntesis. Si –como afirma Dolores Nieves– Juan Manuel simplifica mucho la estructura de estos cuentos orientales –"La reduce a la esquemática situación de una conversación previa entre el filósofo y su señor, que sirve de antecedente a la narración propiamente dicha"–[27] Eliseo la transforma en extremo, la lleva a la síntesis total, dejando solamente la narración. Todo sin dejar de vincular un cuento con otro a través de los recursos que hemos visto, tales como la sintaxis de los títulos, la organización de los cuentos; y otros recursos de los que aquí no hablamos por no ser pertinente.

Está por verse si lo didáctico-moralizante pasó también a los *Divertimentos*. Los esperpentos y grotescos ridículos que encontramos en sus páginas bien pueden ser los que en el prólogo son referidos así: "por la calle Neptuno, ardía y reptaba el jaleo de las burlas". Y es que los origenistas en dicha calle tenían sus reuniones, que Agustín Pi bautizó como "El Turco Sentado". Con ellas pretendían aliviarse de la "gran farsa nacional" en la Cuba pseudorrepublicana. Pintar aquella sociedad, aunque sin filósofos que adoctrinen directamente, puede ser una manera de avisar que no debemos volver allá. Los aspectos de relación que hemos hallado entre la prosa de los *Divertimentos* y la del *Lucanor*, son entonces el vehículo lingüístico para emparentar un libro con otro, y son la manifestación de una búsqueda del ser nacional –común a todos los origenistas– mediante la lectura de la lengua de los clásicos –fuerza opuesta, como dice Eliseo en su prólogo, a la creciente influencia de "lo 'último' norteamericano". Las declaraciones paratextuales e intertextuales hechas por el propio autor validan esta interpretación, si bien Genette decía del paratexto –una de las especies de la transtextualidad– que lo más importante en él es su *funcionalidad*: "puede hacer que se conozca una *intención*, o una *interpretación* autoral [...]: esa es la función cardinal de la mayor parte de los prefacios". Y habría que ver ya si no se produce una relación intertextual entre el prólogo de los *Divertimentos* y el prólogo del *Lucanor*, si bien Genette

también dice que "el prefacio autoral, por el contrario, apenas ha cambiado –excepto en su presentación material– desde Tucídides. En ambos está manifiesto, con grados diferentes, el compromiso con la realidad social".[28] El prólogo sería entonces otra declaración de nexo, que reforzaría la intención didáctica del libro, en consonancia con la cardinal función que Eliseo instaura para la literatura: ser útil.

Algunos de los rasgos aquí analizados son extensibles a toda la prosa –incluso a la poesía– de Eliseo. Es el caso de la preferencia de los circunstanciales en primer orden de oración, y sobre todo de párrafos; el uso continuado de estructuras polisindéticas; las elipsis. Constituyen usos lingüísticos y estilísticos muy comunes en el autor, formas bebidas en los clásicos para expresar sus propios contenidos. Esperamos que nuestro análisis haya arrojado sobre su comprensión un poco de luz.

[1] Infante don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, Ed.Arte y Literatura, La Habana, 1984, p. 7.

[2] Ibídem, p. 28.

[3] Por supuesto, este criterio no es exhaustivo. Hasta donde revisamos, el único estudio con orientación parcialmente lingüística es un análisis estilístico de uno de los cuentos de *Noticias de la quimera* (1975), realizado por Mauricio Núñez Rodríguez en el libro suyo citado en la nota número 4 de este trabajo.

[4] Aramís Quintero, prólogo a las *Prosas escogidas* de Eliseo Diego, Ed. Letras Cubanas, 1983, p. 5. Independientemente de que creemos que es una de las mejores pasivas que puedan leerse en torno a Eliseo, sobre todo, por supuesto, en torno a su prosa, abunda en aseveraciones generales; como ocurre también, para el caso de la poesía, con el libro *Acerca de Eliseo Diego* (1991), antología de ensayos de autores varios, hecha por Enrique Saínz. La otra tendencia, extrema por su búsqueda muy taxonómica y muy estructuralista –sin dejar tampoco de tener muchos valores – es la que fundó Mauricio Núñez Rodríguez en su *Eliseo Diego y sus "Noticias de la quimera"* (1997). Creemos que el análisis más acertado estará, como siempre, en la síntesis de lo mejor de las tendencias.

[5] La relación, nos parece, no se limita a los *Divertimentos*; alcanza al resto de su obra.

[6] Nos referimos a la entrevista con Agenor Martí titulada "Eliseo Diego: las noticias de su quimera", que aparece en *Hablar con ellos*, Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 1985, p. 111.

[7] Forma abierta: "forma que no encierra un significado sino una forma en busca de significación". Octavio Paz: "Tradición y ruptura", *Los vanguardismos en la América Latina*, Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 177.

[8] Eliseo Diego, "Prólogo" a su poemario *Por los extraños pueblos*, en *Nombrar las cosas*, Boisilibros Unión, 1973, p. 108. (El subrayado en la cita es nuestro.)

[9] Eliseo Diego, "Aviso al incauto lector", *Libro de quizás y de quién sabe*, Ed. Letras Cubanas, 1989, p. 5.

[10] Eliseo Diego, *Divertimentos*, en Eliseo Diego *Prosas escogidas*, Ed. Letras Cubanas, 1983.

[11] Gérard Genette, "El paratexto. Introducción a Umbrales", *Criterios*, n. 25-28, enero 1989-diciembre 1990, p. 43 y ss.

[12] Y a falta del libro mismo, nos apoyamos parcialmente en este texto.

[13] Rafael Lapesa, "La época alfonsí y el siglo XIV: Creación de la prosa romance: Alfonso el sabio; El siglo XIV", *Historia de la lengua española*, Escelicer, S.A., Madrid, 1962.

[14] Ibídem.

[15] Ibídem.

[16] Ibídem.

[17] Ibídem.

[18] Eliseo Diego, ob. cit.

[19] Infante don Juan Manuel, ob. cit., p. 167.

[20] Erich Auerbach, *Mimesis*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, p. 15.

[21] Eliseo Diego, "De cómo y porqué y otras cosas semejantes", *Divertimentos*, p. 134.

[22] Ed. Ramón Sopena, S.A., Barcelona, 1973.

[23] Verso de Quevedo con que da título a su primer libro de narraciones, inmediatamente anterior a *Divertimentos* (1946). El fragmento completo de Quevedo dice así: "Apenas se defiende la memoria/ de las oscuras manos del olvido". Probablemente a esta altura Eliseo ya ha leído a Juan Manuel, y el verso de don Francisco, al convertirse en título, deja de ser una estructura regida y pasa a ser construcción absoluta adverbial de lugar: *En las oscuras manos del olvido*. Dicho sea de paso, está por verse cuánto hay de barroco en la ocupación eliseana por el tiempo. A fin de cuentas, el manierismo, tan confundido con el barroco, es marcado por Hauser como el inicio del arte moderno.

[24] Habría que valorar si muchos de los fenómenos que estamos analizando son generalizables a toda la prosa, incluso a la poesía de Eliseo. Algunos son más notables en otros libros que en el propio *Divertimentos*.

[25] *Curso superior de sintaxis española*, Ed. Pueblo y Educación, 1975.

[26] Ullmann considera, entre los factores que facilitan los cambios semánticos, a la *pérdida de motivación*:

> Otro factor que puede conducir a cambios de significado es la pérdida de motivación. Mientras una palabra permanezca firmemente vinculada a su raíz y a otros miembros de la misma familia, conservará su significado dentro de ciertos límites. Una vez que se han roto estos lazos [...] el sentido puede evolucionar sin trabas y alejarse de sus orígenes. En antiguo inglés, las palabras lord y lady eran compuestos transparentes basados en el nombre hlâf, "loaf" [pan, hogaza]: lord tenía la forma hlâford o hlâfweard, "loaf-ward" [guardián del pan], y lady la forma hlâçfdige, de hlâf + la raíz dig- "amasar", conectada con dough [masa] (New English Dictionary on Historical Principles). Cuando la conexión con loaf fue oscurecida por el desarrollo fonético [...], las dos palabras evolucionaron desembarazadas de asociaciones etimológicas. (Stephen Ullmann, Semántica. Introducción a la ciencia del significado, Biblioteca Cultura e Historia, p. 219-220.)

En materia puramente lingüística, el proceso constituye una evolución, sin que pueda ello catalogarse de positivo o negativo. Sin embargo, para el caso del escritor que se propone explotar hasta el límite su lengua, la ausencia de estos contenidos matizadores, y a veces determinantes, puede contarse como verdadera pérdida. El espectro de las posibilidades de comunicación entre el autor y el receptor usuarios del inglés actual, se expandiría si ambos manejaran la procedencia de las palabras del ejemplo. Esta es la carencia que algunos autores, como el propio Eliseo u otros –nunca hay que olvidar un artículo de Daniel Chavarría, en alguna *Revolución y Cultura*, que apuntaba elementos al respecto– intentan enmendar hurgando en la historia de la lengua.

[27] Dolores Nieves, *Del medioevo al renacimiento: antología de prosa y narrativa españolas*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1975.

[28] Genette, ob. cit.

reescrituras

Vigencia del recuerdo

Beatriz Maggi

Ha llegado a parecerme que mi vida de profesora ha sido exitosa. Exitosa porque para mis alumnos y para mí el momento de la clase era lo único que queríamos de ella; no pensábamos "sacarle" (ni ellos ni yo) ningún otro beneficio que aquel rato de convivio.

No enseñé nunca en los últimos años de la carrera, que son los dedicados a las Especialidades de los diversos Departamentos, sino en los dos primeros, cuando llega el tropel –digamos–, una vez abierta la talanquera. Diríase que la enseñanza universitaria debe implicar un nivel en que el aspecto afectivo entre alumnos y profesor es más bien sólo una quintaesencia; lo que debe predominar es un caudal muy rico de información abundante y esmerada; bibliografía amplia, pertinente, erudita, bien escogida para proveer a los futuros intelectuales y trabajadores del arte y la cultura de un sólido saber humanístico. Yo nunca supe ni pude (pero tampoco vi que ello, de momento, fuera lo primordial) colmar este objetivo. Pero me llegaban (y tengo entendido que siguen llegando; no es saludable tapar el sol con una mano) un tropel que carecía de las herramientas básicas: observar, asociar, definir, ilustrar, sintetizar, decantar, comparar, reflexionar... Y, aparte de que yo no estuviera pertrechada debidamente pues mis conocimientos más sólidos estaban en unas materias en lengua inglesa ausentes de currículo, yo me decía: ¿para qué va uno a trasladar a otra mente un *trabuco clásico*, si no sabrían operar con él después? Por eso mis clases resultaban, de cierto modo, entretenidas, porque me proponía muy poco con ellas, pero sí algo, esencial para que en los años siguientes vinieran los que sí convertirían el *trabuco* en una experiencia emulsionada e integrada. Por eso, creo yo, que la Dra. Denia García Ronda se satisface tanto recordando mi prueba de los dos pañuelos, uno arrugado, pequeño, estampado, de mujer, que suele llevarse en la cartera, y otro, de hombre, de color entero, limpio, planchado y doblado, que se lleva en el bolsillo. ¡Total, si los dos sirven por igual para lo fundamental!: secar el sudor después del trabajo, enjugar una lágrima, agitarlo en despedida a alguien que se nos va... Esto, dirán los muchachos, ¿qué tiene que ver con la asignatura? No era demagogia para ayudar a pasar la hora de clase; se trataba de movilizar las mentes para que advirtieran que dos cosas que se designan con el mismo nombre (i.e., *pañuelo*) pueden ser iguales entre sí y a la vez, diferentes una de otra. Y esto, ¿qué tenía que ver con la clase de esa asignatura? En sentido estricto: ¡Nada! En sentido lato: ¡Todo! Pues, al menos en literatura, nada puede ser más parecido que dos cosas distintas, ni más diferente que dos cosas iguales. Cuando uno coopera en abrir una mente no entrenada (pero apta, ¿por qué no?), es –para echar mano de una imagen bien gráfica– como si sintiéramos crujir los huesos del cráneo y separarse en pedazos: ¡allá va el etmoides, más allá salta el esfenoides; acá los parietales; vuelan los temporales!

Y así..., para darles cabida a los "sesos", que están en pleno fragor, ¡felicidades! El precioso momento en que el cerebro se despierta hace pensar en dioses del Olimpo, bostezando al desperezarse después de un sueño parecido a la muerte. Otro ejemplo: una vez les dije a mis alumnos: "Cuando salga hoy de la Facultad voy a cruzar el césped del frente. ¿Por qué? Pues bien: 1- porque tengo prisa. 2- porque no soy civilizada y no tengo la disciplina urbana que me insta a no pisar el césped. 3- porque amo el contacto con la naturaleza y soy agreste; me encanta el contacto de los pies con la yerba y me figuro que soy una zagala faziendo la vía del calatraveño a Santa María. E inclusive, 4- porque si sigo por la acera, sé que me voy a tropezar con un grupito al que –lo sé– le caigo "pesada". Es más, 5- puede que yo acaricie deseos –que escondo de mí misma– de que digan: "¡qué personalidad tiene! ¡Es 'distinta'!" Y 6- lo más increíble, ¡es posible que pise el césped de la Facultad por todas estas razones juntas! Y esta broma en clase no era para entretener la hora, es que luego –en caso de que estuviera en el programa– los alumnos entenderían mejor el Prólogo de Strindberg a *La señorita Julia* sobre el tumulto de motivaciones que impelen la conducta humana. Lo más bonito es que no hablábamos así deliberadamente, con una suerte de pedagogía "solapada"; sucedía casualmente en el aula, pues estábamos *vivos* y como la literatura tiene tantísimo que ver con la Vida (por poquito son intercambiables), y en esa hora estábamos vivísimos, inficionados en el contagio, aquella hora tenía por fuerza que parecerse a lo que sucede en un libro. Y así pasando treinta años en la Habana, sobre los diez de Santiago, y si

me quitaran esos cuarenta años de mis ochenta, ¿qué quedaría de mí, excepto una infancia muy feliz, en que cada día el amor de padre, madre y hermanos se podía tocar con las manos, y una escuela en que aprendía con alegría cada día: con la botánica: monocotiledón y dicotiledón; con la de geometría, paralelepípedo y paralelogramo; con la de anatomía: falange, falangina y falangeta; con el de literatura: "...después veremos, alma, quién te me habrá puesto al morir". No quisiera decir que con la docencia, y también en mis Ensayos, me he "realizado": esa palabra me va cayendo "gorda", ya que parece opuesta a "frustrado", y hay vidas frustradas que me han parecido auténticas. Más bien diré que me he "materializado", gracias a los amores familiares, y a la literatura, en la docencia y en la escritura.

También, por ejemplo, yo que generalmente vivía "despejando", paradójicamente ponía cuestionarios de examen, que –al menos, en esguince– expresaban el deber de "aterrizar" y preguntaba: "si usted montara *Antígona* en el teatro, ¿trataría de inclinar al público hacia la protagonista o a Creonte?" O: "si usted fuera un Dante cubano de hoy, construya su propio *Infierno* y, para designar los Círculos y ubicar a los condenados, hágalo según los valores que usted sustenta hoy día". ¡No importa que yo fuera tan despistada como los alumnos! Mi olfato me decía que eran preguntas impelentes.

Si a este placer de días enteros, que sumariamente aquí recuerdo en estas líneas, se une el trato cordial, amable, con los bedeles, oficina y colegas de mi departamento, y de los otros departamentos durante años en los que no recuerdo en el trato conmigo ni polémicas, ni discrepancias –mucho menos ofensas– ni jarros de agua fría, es lo más natural del mundo que yo consienta con alegría en esta solicitud de los alumnos actuales. Ellos son lo que en el futuro (y cuando quizás yo ya no exista), estarán –como los que me encuentro a cada día en todas partes– ocupando posiciones relevantes en nuestra cultura: en el teatro, en el cine, en la docencia, en la invención literaria. ¡No digo yo!

julio, 2004

Beatriz Maggi (Chaparra, 1924). Ensayista y crítico. Fue profesora de Literatura en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Es especialista en literatura inglesa y norteamericana. Ha publicado los volúmenes *Panfleto y Literatura* (1982), *El cambio histórico en William Shakespeare* (1985) y *El pequeño drama de la lectura* (1988); estos dos últimos, Premio de la Crítica. En 1998 apareció su libro de ensayos *La voz de la escritura.*

La profesora se demoró en llegar

Margarita Mateo Palmer

Jadeante y desatada, como si hubiera venido corriendo a campo traviesa y no subiendo peldaño tras peldaño hasta el cuarto piso, entré en el aula y dejé caer el reguero de libros sobre el buró. En ese momento sonó el timbre. A duras penas, escarbando entre papeles que parecían estar animados de una voluntad propia, pues se me escurrían de entre los dedos y luego resbalaban peligrosamente hacia los bordes de la mesa con la perversa intención de saltar al piso, encontré la libreta de asistencia. Mientras la abría, se oyó una voz, clara y rotunda, preguntando inquisitorialmente, desde el fondo del aula, que cuándo llegaría la profesora. Yo, sin responderle, comencé a pasar la lista.

Di mis primeras clases en los cursos para trabajadores, abiertos hacía muy poco. Por los pasillos circulaban rumores de que Antón Arrufat y Vicente Revuelta los habían matriculado y yo desfallecía sólo de pensar que pudieran estar en los grupos que me habían asignado. Fueron tantos los nuevos ingresos que en las aulas no cabían los estudiantes. Cualquier cosa era posible entonces. Entre mis alumnos de esos cursos estuvieron, entre otros, Eduardo Heras León, Armando Suárez del Villar y María Teresa Linares.

Las clases de los trabajadores comenzaban pocos minutos después de terminada la sesión de la tarde. Muchas veces tuve que entregar un examen a toda velocidad y correr escaleras arriba para hablar de *Edipo, rey* o de *Tartufo* a aquellos alumnos, todos mayores que yo, que miraban con desconfianza y suspicacia a la muchacha, desquiciada y delirante, que les enseñaba literatura cuando bien podía ser su hija y, en algunos casos, hasta su nieta. Mi rendimiento como estudiante comenzó a disminuir. Estuve a punto de suspender un curso monográfico sobre Benito Pérez Galdós, impartido por Marina Esturo, pues no me alcanzaban los días y las noches para repasar los *Episodios Nacionales*. Con Retamar, en *Poesía hispánica del siglo xx,* confundía algún verso de Vallejo con otro de Huidobro. Mi cuerpo estaba allí en el aula, sentado disciplinadamente en el pupitre, oyendo hablar de la poesía vanguardista pero el ánima, aun a mi pesar, vagaba muy lejos, rumiando los símiles ampliados de la *Ilíada* o pensando cómo iba a explicar la descripción animada del escudo de Aquiles cuando sonara el timbre y se invirtieran los roles.

Una noche de tormenta cayó un rayo sobre un transformador y se fue la luz mientras estaba dando una clase sobre la poesía de Góngora en el anfiteatro. En medio del desconcierto y la oscuridad se oyó una voz, clara y rotunda, pero esta vez fingidamente cándida que, desde las últimas filas, me pedía que continuara la clase, dizque para que el grupo no se atrasara. A la deriva, perdida en aquel mar de las tinieblas donde ya eran inútiles los papeles a los que me asía como tabla de salvación, continué comentando la "Fábula de Polifemo y Galatea" mientras la lluvia penetraba por las ventanas y se empezaba a inundar el recinto. El susto de esa noche de terror gótico, ya que no barroco, me persiguió durante mucho tiempo en algunas de mis pesadillas.

Nunca pensé que me quedaría como profesora en la Escuela de Letras. Mi breve experiencia como docente había sido lo suficientemente traumática como para que esa posibilidad pudiera tentarme, aun cuando entonces, la de profesor universitario era una de las plazas más codiciadas y difíciles de obtener. Sin embargo, al parecer Upsalón estaba en mi destino y allí fui ubicada al graduarme. Comencé a dar clases en el curso regular diurno, ahora con estudiantes casi de mi misma edad. La doctora Beatriz Maggi fue a visitar mi clase en una ocasión sin que yo me percatara de que había entrado en el aula. Ya estaba analizando la función de las brujas en *Macbeth,* explicando cómo Banquo no pierde la serenidad ante las profecías de las fuerzas del mal, cuando la vi sentada en un pupitre. De pronto, literalmente, fue el mundo al revés. Yo en el estrado y ella confundida entre los estudiantes, yo citando el "ya nada existe para mí sino lo que no existe todavía" y ella escuchando atentamente mis palabras, yo hablando de Shakespeare y ella tomando notas en una libreta. Fue imposible para mí esa vertiginosa inversión de los roles. De nuevo estaban allí, a mi lado, acrecentados, los mismos sobresaltos y el miedo de cuando era alumna ayudante. Entonces le pedí, así mismo, que saliera del aula. "Ponga en mi evaluación que estoy suspensa, pero por favor, doctora, retírese". Beatriz se levantó y me respondió con la mayor humildad: "Si tú me botas del aula, yo me voy". Afortunadamente algunos estudiantes lograron retenerla, otros me dieron ánimos, y la clase, finalmente, más mal que bien, pudo continuar. La evaluación que recibí, desde luego, no fue buena. Las críticas fueron diversas y bastante severas. Al día siguiente, sin embargo, encontré una carta en mi casillero donde la doctora Maggi me contaba cómo, mientras ella realizaba sus estudios en los Estados Unidos, una profesora de literatura, la más admirada por ella, después de desaprobarla, le había sugerido que abandonara su curso porque consideraba que no tenía capacidad para asimilar sus clases, un consejo que ella no siguió pues esa era la asignatura que más le interesaba. Esa misma profesora, al finalizar el año, le dio una carta de recomendación para enseñar literatura en Cuba, en la que se refería a ella como a la mejor alumna, extranjera o nativa, que había tenido en los últimos años. Finalmente añadía que enseñar literatura era siempre remunerador pues por insensible que fuera el aula, siempre podía haber una pequeña Beatriz Maggi en la última fila.

La carta donde Beatriz me hacía esta historia terminaba diciendo: "Esto, si te lo cuento, no te puedo dar a entender más claramente por qué lo hago: cuando la persona tiene lo que se necesita para seguir adelante, las críticas le consolidan el camino, y tú eres ese caso. Y si yo no lo creyera así, ni te hablaría ayer, ni te escribiera hoy."

Aquellas palabras, escritas por una de las mejores profesoras que he tenido, fueron fundamentales en esa etapa tan difícil de mi formación profesional. Ahora, después de más de treinta años dando clases, la mayor parte de ellos en la actual Facultad de Artes y Letras, siento que una de las mejores cosas que pudo pasarme en la vida fue reconocer en mí una vocación que me ha deparado muchas alegrías y profundas satisfacciones a lo largo de todos estos años.

Margarita Mateo Palmer (La Habana, 1950). Ensayista y escritora. Es profesora de Literatura Latinoamericana en el Instituto Superior de Arte. Son de su autoría los libros *Ella escribía poscrítica* (1996) y *Paradiso: la aventura mítica* (2002), Premio "Alejo Carpentier" de Ensayo en ese propio año.

De cuánto puede escurrirse un paraíso

Recientemente nos ha llegado la última novela que ha puesto en el mundo Mario Vargas Llosa, una edición Alfaguara que atravesó desafiante el Golfo de México por alguna de esas rutas ya habituales en la Isla para los libros de ciertos autores: un preciado envío, un obsequio actualizante, un amigo que viaja y consigue traer la novela, que poco a poco va cayendo en manos ávidas y agradecidas, mientras otras manos esperan su turno.

El paraíso en la otra esquina se asienta sobre la historia de dos míticas existencias: la del pintor que en tanto avizoró las vanguardias modernas, descubridor de la fuerza inspiradora de los pueblos y la cultura indígenas, Paul Gauguin; y la de la abuela que éste apenas conoció, Flora Tristán, endemoniada mujer que decidió dar batalla por la emancipación y los derechos de las mujeres y los obreros.

Asombra, por infrecuente en Vargas Llosa, que la novela tenga su centro en la biografía de dos personajes célebres. Sus obras de tanto en tanto habían acudido a hechos históricos, o prácticas reales que en algunos casos incluían la referencia o participación de acontecimientos comprobados, personajes verdaderos (*La guerra del fin del mundo, Pantaleón y las visitadoras, La fiesta del Chivo*); pero en último caso el vórtice definitivo de la fábula no lo ocupaba el interés por los personajes en sí mismos. Incluso en *La Fiesta del Chivo,* donde es Trujillo una figura inevitablemente central, esta queda incorporada como parte de un fenómeno mayor que es el verdadero objeto de la historia: la dictadura militar dominicana.

De modo que tenemos, esta vez, el empeño de iluminar con luz de novelista la vida turbulenta de estas dos celebridades, entre las que hallaremos rasgos compartidos como la enorme fuerza de voluntad y esa rebeldía constitutiva y furibunda, en tanto que otras polares diferencias como la concepción del sexo, de la religión, de la vida en sociedad. Se hermanan, sí, en el intento difícil de tocar con las manos eso que para cada uno representaba la encarnación de sus sueños, del paraíso. Un paraíso que verán alejarse un poco más cada vez hasta quedar convertido, difuso por la distancia, en una quimera definitiva. Esa imposibilidad de realización constituye precisamente la tesis de la novela, anunciada en el título y explicada en sus primeras páginas a través de la metáfora de un juego infantil, en el que un niño, con los ojos vendados, busca el paraíso hasta el cansancio, mientras los otros van alentándolo, prometiéndole siempre que está en la próxima esquina, mientras cambian de posición para asegurar que su búsqueda no tenga fin.

Sin embargo, las causas de estas dos célebres derrotas no hay que buscarlas en razones exteriores a los personajes, sino justamente en la propia naturaleza de estos, en sus idealismos ingenuos, a veces simplistas, frecuentemente superfluos y siempre equívocos.

Flora pretende un mundo sin desigualdades, conquistado nada menos que con la anuencia y el financiamiento de la clase que quiere combatir (aparentemente se opone a ello por contradictorio, pero no nos engañemos) y para conseguir este objetivo no quiere saber de otras estrategias que no sean las del más estricto pacifismo.

Gauguin alucina, a la altura de 1890, con un último reducto que conserve intacta su virginidad, su independencia y salvajismo frente al mundo occidental civilizado; un edén donde el quehacer del artista no se vea "lastrado" por la preocupación de conseguir dinero para sobrevivir; en el que los alimentos sean por él mismo cosechados, u obtenidos con el gesto sencillo de alcanzarlos en el árbol. Y se va a buscar todo eso a la capital de una colonia francesa, avasallada en su integridad cultural por las feroces arremetidas de una metrópoli demasiado interesada en el proceso de desbarbarización.

Vargas Llosa, que se ha propuesto escribir la historia de estos dos estridentes fracasos, se las arregla para poner de relieve sistemática, progresivamente, las evidencias y causas que van urdiendo en secreto ambas derrotas, mostrándonos el lado sombrío de cada uno.

Gauguin exhibe a sus treinta años una inmadurez prodigiosa, una falta de lealtad escandalosa para con sus más apegados amigos, una superficialidad que cuando no molesta divierte, y una capacidad insuperable para justificar sus errores y sus inmundicias humanas.

Flora, tan sensible, se apasiona con el concepto abstracto del "proletariado oprimido", se conmueve hasta las lágrimas frente a la masa informe de harapientos, silenciosa y homogénea. Pero si de esa masa se desprende un obrero –individuo concreto, objetivación momentánea del glorioso concepto– a decirle en mal francés que no entiende de plusvalías, y que no piensa gastar la magra recompensa de las *catorce horas* en comprar su folleto, la redentora es incapaz, entonces, de sobreponerse a su cólera, y comprender que esa reacción es consecuencia principal de ese estado de opresión que pretende quebrantar.

Así, poco a poco, Vargas Llosa va poniendo en nuestras manos la preciada utilería con que podremos decidir culpables de sus desatinos a los propios personajes. Sin embargo toma todas las precauciones para no declararse abiertamente su juez. Por lo general ni siquiera se permite reproches. Aun la ironía es tan subrepticia que a veces parece más una intuición que una presencia, y en ocasiones podemos incluso llegar a sospechar (aunque esto es sólo en apariencia) cierta condescendencia para con los personajes. La adopción de esta estrategia es ante todo un gran acierto. Es un hecho que la historia de un fracaso pierde sorpresas si la escribe desde el principio su propio juzgado. Y por otra parte esta es la forma en que más sabiamente manipula nuestro criterio sobre los personajes, pues un lector inteligente confiará más en una exposición supuestamente neutral y desinteresada, que permita la ilusión de haber desarrollado la percepción y reflexión autónoma, que en aquello que le sea directamente señalado por la opinión del escritor y su toma de partido.

Agreguemos otro logro. Toda novela que tenga por objeto la vida de uno o varios personajes históricos, tiene como su más elemental tarea la de recrearlos más allá de sus míticas acciones, o de la condición en la que se basa su celebridad; presentárnoslo en todas aquellas actividades o momentos que contribuyan a humanizarlo (Cortázar diría mostrarlo también en las mañanas, con el "dentífrico" en la mano) precisamente para hacer de él un verdadero personaje de novela, no una "figura" de libro escolar, y porque además es frecuentemente en esos otros pasajes, reales o fabricados por el autor, donde reside el más enjundioso material novelesco. *El Paraíso en la otra esquina* no desatiende esta máxima y procura con éxito potenciar los ambientes y situaciones que nos familiaricen con Flora y Gauguin, nos los acerquen, y nos hagan copartícipes de cierta virtual intimidad.

Ahora bien, a pesar de sus aciertos la novela dista mucho de colocarse entre las grandes de Vargas Llosa y confieso que, acostumbrada como estoy, al asentimiento y el aplauso, estos momentos de descontento con su obra me producen, más que todo, un inevitable rubor.

Lo primero que se avista es esa manera en que está estructurada la novela –un

capítulo dedicado a Flora y el siguiente a Gauguin– que termina por trasmitir la impresión de monotonía y repetición a la que Vargas Llosa no tiene acostumbrados a sus lectores habituales, y que, tratándose del mismo autor de obras como *Conversación en la catedral* y *La casa verde*, presentimos bastante facilista.

Tal vez sea esta solución una de las culpables de que la novela adolezca en general de sorpresas (algo que no falta en su narrativa) pues los acontecimientos en la vida de uno y otro personaje están dispuestos de forma que a menudo coinciden en el tiempo de la novela: si Gauguin recibe una herencia, al capítulo siguiente también le llegará dinero a Flora; si ella viaja, él estará próximo a hacerlo, o lo habrá hecho en el capítulo anterior. Admito que mediante este procedimiento el lector advierte cuánto tuvieron en común estas dos existencias, pero al mismo tiempo, una vez que se da cuenta del mecanismo, difícilmente ocurran cosas que le resulten inesperadas.

Otra zona de asombrosos desatinos para un escritor como el que nos ocupa es el empleo de la segunda persona. Veamos esto. La segunda persona tiene dos expresiones fundamentales. En una de ellas el escritor sin perder su omnipresencia indica al personaje desde fuera las acciones que realiza, como si se las ordenara o se las contara. En la otra el narrador habla desde la conciencia del personaje, declarándose como en la forma anterior, totalmente enterado de su acontecer, y aún más, situándose al interior de todo su universo psicológico. Estas cuestiones son, por cierto, explicadas con paciencia de pedagogo por el propio Vargas Llosa en sus *Cartas a un joven novelista*.

Los dos casos implican una cercanía excepcional entre autor y personaje, una proximidad casi sensual.

Cuando un autor decide asumir la segunda persona para narrar su historia, aun cuando su uso exhiba deficiencias insoslayables, el hecho de que lo sepamos padre de sus personajes y artífice absoluto de estas identidades, confiere a este recurso un mínimo de organicidad, de veracidad, en fin, lo justifica. A esto podemos llamarle el derecho del demiurgo.

Sin embargo, al tratarse de un personaje real, además de histórico, anterior en el tiempo al escritor, y para colmo célebre, que no ha sido insertado en una historia ficticia, sino que ha sido tomado junto al recuadro de su historia verdadera (sólo que recreada, y tal vez manipulada en alguna medida con fines novelescos) la distancia que separa al escritor de su personaje no es, en un inicio, menor que la establecida entre este personaje y cualquier lector, por lo que en este caso la segunda persona casi es impropia por definición. Esto no significa que no pueda usársele con éxito, pero entonces habrá que conquistarla a base de maña y cautela, tramar de a poco y previamente esa cercanía que ella enuncia.

No es el caso de *El Paraíso*... donde se comete la imprudencia de pasar abruptamente de la distancia y la deferencia de la tercera persona, al tuteo y la camaradería de la segunda. Desde la página inicial el autor adopta, sin prepararlo, la cercanía del diminutivo y el comentario (*¿te acuerdas Florita cuando...?*) A lo largo de toda la novela los consulta, interroga, o bien narra los acontecimientos en forma de conversación e incluso por momentos se sitúa tan al interior del pensamiento de los personajes que, sin dejar de ser una voz diferenciada de la de estos, toma absoluta participación en sus movimientos y procesos psicológicos. Todo esto sucede de la manera más inorgánica posible y al lector no le queda otra alternativa que recibirlo como una intrusión inapropiada, una familiaridad que parece irrespetuosa y que a nadie convence.

Vargas Llosa suele tener un estilo impecable, que sin renunciar al candor de las escenas que lo requieren, cultiva algo así como una inmutabilidad frente a lo narrado, un desapego que no es desamor hacia la historia, sino sobriedad distante. En la novela suelen encontrarse algunos descuidos imperdonables, frases y expresiones que rompen toda esa elegancia como un desgarrón imprevisible. Podría alguien aventurar el criterio de que, tratándose de este autor, fuesen acaso intenciones. Ciertamente no parecen. No constituyen usos sistemáticos, ni sostienen objetivo alguno. Son momentos en los que sin ninguna razón se produce una alteración del estilo, una irrupción de *otra* cosa, que desafina con el texto y deja en sus lectores acostumbrados una amarga sorpresa.

Finalmente los saltos de tiempo en la novela se producen siempre a partir de las mismos motivos. Invariablemente Flora y Gauguin deben encontrarse un objeto, una persona, una situación, o pensar en algo que supuestamente los fuerza a recordar un pasado, que sólo entonces, el narrador se sentirá con derecho a revisitar. ¿Por qué obligarse a establecer siempre explícita y directamente las condiciones que justifican esos recuerdos? ¿Por qué siempre a partir de elementos externos? De una manera incomprensible se pierde la posibilidad de introducir con éxito otros tiempos de la narración, recurso en el que tantas veces ha sido este escritor un artífice insuperable.

En efecto, el paraíso de una gran obra se ha escurrido esta vez por las amplias (inexplicables) fisuras de la novela. Es preciso resaltar que sus defectos parecen agigantarse precisamente por tratarse de un maestro de la literatura toda como lo es Mario Vargas Llosa. Si olvidamos el "detalle" de la autoría seguiría teniendo las mismas deficiencias, pero estas resultarían menos lamentables y dolorosas, menos reprochables. De cualquier forma, a partir de ella Flora y Gauguin ya están para siempre con nosotros. La próxima gran novela se queda para otra esquina.

Lied Rodríguez Álvarez

Descender al Reencuentro

En una entrevista hecha a José Lezama Lima, hace ya algunos años, el autor de "Muerte de Narciso" nos revelaba que Orígenes "no era una generación, sino un estado poético que podía abarcar varias generaciones".[1] La resistencia de ese *estado*, de esa manera de concebir la poesía, pese a los, frecuentemente desmitificadores, acercamientos de que ha sido objeto, puede constatarse aún, incluso bajo ciertas formas agónicas que intentan señalar una ruptura. Resistencia y/o fidelidad semejan ser hoy los signos más precisos de un centro que continúa, nos guste o no, nutriendo y suscitando obras de notable calibre. Si lo canónico a menudo nos genera una especie de fascinado resentimiento, no es por la vía de su negación que podamos siempre conseguir nuestra voz y nuestra diferencia. "Entremos más adentro en la espesura",[2] nos ha dicho San Juan de la Cruz, y buena parte del quehacer del poeta y ensayista Jorge Luis Arcos, quien recién acaba de publicar su volumen de ensayos, *La palabra perdida*,[3] parece presidido por esa vocación.

Integrado por un conjunto de textos que sirvieron, como nos aclara el propio Arcos, a diferentes motivos, *La palabra perdida* puede atravesarse a la luz de esa razón poética que reclamaba María Zambrano.

La poesía frente a la crisis y la an-

gustia del milenio, la poesía como un modo de repensar nuestro ser y nuestra posición en la naturaleza, como un camino de conciliación y de conocimiento –con un influjo a veces señaladamente origenista y martiano–, son algunas de las propuestas que nacen de una humilde, pero intensa mirada, y de una escritura que se desmarca del cansancio académico.

En *La palabra perdida*, pueden, asimismo, verificarse las fortunas de una insularidad abierta, profunda –tan necesaria en estos tiempos de geografías estrecha y otras cosas–, y las gratas posibilidades de un diálogo que insiste en entablarse desde lo plural.

Mientras el panorama de nuestras letras actuales sigue poblándose de simulaciones y "deberes" de índole extraliteraria, en la ensayística de Arcos asistimos a esa sólida honradez que acaso no sea estética, pero es al menos ética.

Con este nuevo libro de Jorge Luis Arcos, cuya amplitud y diversidad –únicamente transidas por un mismo fervor trascendente, poético- constituyen criterios centrales, los lectores podrán acercarse a prólogos, ensayos y conferencias, antes dispersos por disímiles revistas y ediciones.

La palabra perdida es quizá, como título, la confesión de una nostalgia o de una pobreza. Quien haya descendido a esas catacumbas, bien puede aguardar el esplendor o el reencuentro.

Luis Suárez

[1] José Lezama Lima, "Interrogando a Lezama Lima" en *Recopilación de Textos sobre José Lezama Lima*, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 39.

[2] San Juan de la Cruz, *Poesías Completas*, Ediciones Aguilar, Madrid, 1973, p. 33.

[3] Jorge Luis Arcos, *La palabra perdida*, Ediciones Unión, La Habana, 2003.

El lenguaje de la publicidad: descripción de un método

La actividad publicitaria está profundamente enraizada en dos de las actividades más esenciales y ancestrales del hombre: el comercio y la comunicación. Su lenguaje se abre a presupuestos tan abiertos como específicos que, si bien poseen una orientación concreta, comúnmente aparecen disfrazados de ropajes abstractos y elevados. De ahí que, en un acercamiento preliminar a su naturaleza, nos encontremos fácilmente notas de superficialidad. Pocos han sido los lingüistas que han entrado a este fascinante mundo con empeño de sistematizar a partir de un móvil puramente científico y descriptivo. Y pocos lingüistas hay que logren trascender, en este sentido, la terminología propia de su ciencia, para sensibilizar a todo tipo de público sobre aspectos que lo requieran. Por estas, y otras razones, el método propuesto por Antonio Ferraz Martínez en *El lenguaje de la publicidad* se agradece.[1]

La abarcadora operatividad de este estudio lo convierte en un soporte teórico invaluable como punto de partida para el análisis lingüístico del universo publicitario. Primeramente, debe apuntarse que uno de los aspectos más significativos propuestos por el filólogo español consiste en reconocer la naturaleza bipolar de la publicidad. Esto se manifiesta al atender al texto y a la imagen como representaciones de realidades yuxtapuestas e indisolubles en el anuncio –aunque sean analizadas aquí por separado. Curioso es, en este sentido, el deslinde que hace el autor de los *recursos retóricos visuales* y los *recursos retóricos textuales*, siendo ambos exactamente los mismos– metáfora, metonimia, quiasmo, etc. Con ello reconoce la naturaleza propia del *signo*, más allá del origen de su representación.

En el estudio de la imagen, se distinguen dos planos: el del mensaje icónico –al que corresponde lo denotativo, eso que se agota en la lectura más elemental de la representación y que Ferraz Martínez llama *percepción literal*– y el del mensaje iconográfico –al que corresponde lo connotativo, es decir, las interpretaciones que se superponen a la propia representación de la realidad, y los valores asociados a esta. Asimismo, se insertan dos regímenes de figuración propios de la imagen, según estos aspectos dominantes: uno de carácter denotativo o informativo, y otro de carácter connotativo o persuasivo. Para ello, vale decir, el lingüista parte de valores intrínsecos de la publicidad, más allá de sus elementos formadores.

Es interesante, también, cómo Antonio Ferraz Martínez, admitiendo indirectamente una relación entre la estructura lingüística y la visual, retoma las funciones del lenguaje propuestas por Jackobson –con excepción de la emotiva y la metalinguística– para designar las que él considera las cuatro funciones principales de la imagen publicitaria: la fática, para llamar la atención; la apelativa, para influir sobre el receptor; la referencial, para representar y denotar los productos en sí; y la poética, para connotar e influir más allá de esa representación.

Para el estudio del texto el análisis se divide, a partir también de presupuestos estructuralistas, en cuatro niveles: el nivel gráfico y el fónico, el morfosintáctico, y el léxicosemántico. Aunque el darle al diseño gráfico en sí el valor de un nivel de lengua sea, ciertamente, uno de los puntos débiles de la teoría expuesta por Ferraz Martínez, vale decir que desde un punto de vista puramente operativo esta distinción resulta útil dentro del método de análisis que aquí se propone. Así funcionan perfectamente los *juegos* de los que se valen los publicistas para ganar receptores: los gráficos (tipo de letra empleado, trasgresión de la norma ortográfica, uso de signos extranjerizantes, etc.) y los fónicos (aliteración, paronomasia y rima).

El análisis del nivel morfosintáctico goza de más atención a manos del autor, quien lo reduce a tres aspectos esenciales que en él actúan: la economía publicitaria en la sintaxis, para una comunicación rápida y eficaz con los receptores; la implicación de estos, de modo que se sientan parte del proceso de forma directa; y la ponderación de los productos, al grado de hacer imprescindible su compra. Los recursos de este nivel, en este mismo orden, serían: los recursos de condensación (la elipsis, las construcciones nominales, etc.); los recursos de apelación (oraciones imperativas, exclamativas, formas de tratamiento, marcas de género, etc.); y los recursos de ponderación (la gradación del adjetivo y del adverbio, sobre todo en superlativo absoluto, el uso del artículo con valor antonomástico, los indefinidos, etc.).

Por su parte, el nivel lexicosemántico es concebido por el autor partiendo nuevamente de tres premisas: la connotación publicitaria, las creaciones fraseológicas y léxicas, y los polos de información y redundancia. En este sentido, la connotación se relaciona directamente con la marca publicitaria y sus asociaciones, aspecto que Ferraz Martínez clasifica a partir de un vocabulario tópico agrupado en polos opuestos: *lo científico, técnico, artificial / lo natural, auténtico, vivo*; *lo nuevo y moderno / lo antiguo y tradicional*; *lo extranjero o internacional / lo típicamente nacional*; *lo singular y distinguido / lo general y común*; *lo placentero y sensual / lo medido y seguro*; etc. Esta clasificación es, pienso, uno de los aportes más novedosos y efectivos que

posee su propuesta. El uso de neologismos e innovaciones léxicas se da, según él, por medio de los mismos móviles que actúan en la formación del lenguaje: préstamos, calcos, composiciones, creaciones, descomposiciones, derivaciones, el uso de compuestos, siglas, y de raíces clásicas, así como de prefijos, infijos o sufijos de valor ponderativo o hiperbolizante. Otro aspecto que, a su juicio, merece especial atención es, dentro de las creaciones fraseológicas, el juego con expresiones consagradas y frases hechas, que genera una suerte de intertextualidad cómplice entre emisor y receptor. Por último, se deslindan dos polos en este nivel que engloban, a partir de recursos específicos, dos premisas fundamentales de la comunicación publicitaria: el polo de la información y el de la redundancia. El primero se refiere a las vías que potencian la densidad y la eficacia informativa –polisemia, ambigüedad, motivación de los signos, etc. El segundo, al hecho de que la publicidad en sí tiende a la circularidad –repeticiones y pleonasmos, predicaciones tautológicas, etc.

Este es, en esencia, el método propuesto por Antonio Ferraz Martínez para el estudio del lenguaje de la publicidad. Hasta aquí podría concluirse que resulta exhaustivo y clarificador; no obstante, algo le falta. Si bien reconoce la importancia de la imagen al mismo grado que la del texto, no presta atención alguna a la relación de ambos como el todo que forman, al manifestarse perfectamente imbricados en la comunicación publicitaria. Pero dejemos esto para un estudio con mayores ambiciones. *El lenguaje de la publicidad* aspira, simplemente, a ser una guía inicial en este sentido –una muy buena guía– y lo logra.

Heidi Sánchez

[1] *El lenguaje de la publicidad*, de Antonio Ferraz Martínez, Arco-Libros, Madrid, 1996.

Mayo Teatral: viaje a la renovación de la escena nacional

Del pasado 7 al 16 de mayo, Ciudad de La Habana y algunas capitales de provincia fueron sacudidas por el siempre esperado festival de teatro organizado por la Casa de Las Américas: Mayo Teatral. Fueron jornadas intensas que se caracterizaron por la variedad en la concepción del hecho artístico y la experimentación en las propuestas internacionales. Por tanto, resultaron días de convite a reflexiones sobre el teatro que se presenta en nuestras salas, caracterizado por la no-trasgresión y la creación monocorde del espectáculo. La curaduría del evento, a cargo de Vivian Martínez Tabares, demostró haber tomado en cuenta, para la elección de las obras invitadas, el nivel de renovación y experimentación presente en las mismas, como manera de revelar a los teatristas del patio caminos no trillados.

Con *Primera mujer en la luna*, de Elia Arce –Costa Rica–, vimos que el performance ha trasgredido las fronteras que separan al teatro de la acción plástica. Un espectáculo construido sobre un conjunto de acciones que perfilan a un personaje, el de la propia artista, quien toma fragmentos de su vida como pretexto para el hecho creativo, y provoca así la disolución de la ficción teatral, paradójicamente sobre un escenario. A pesar de que este espectáculo carece de una textura dramática que la acerque al teatro que nos es más común, cuenta una historia. Aunque de forma fragmentada, ésta llega al espectador a medida que los diferentes elementos naturales y objetos entran en contacto con el cuerpo de la artista, y así se van narrando pequeñas incidencias de su vida.

Este afán innovador contagió también los talleres ofrecidos: uno de ellos fue a cargo de la propia Elia Arce sobre el performance. Otro, impartido por Cristóbal Peláez, director del grupo colombiano Matacandelas, tuvo como premisa mostrar a los asistentes formas significativas de utilizar los elementos auditivos y visuales de la escena, en pos de crear con ellos un discurso que llegara al espectador a través de los sentidos. Las tesis expuestas en este taller tomaron cuerpo en los espectáculos del propio grupo: *Medea* y *La chica que quería ser Dios*.

La dirección de *Medea* estuvo a cargo de Luigi María Musati, director de la Academia de Teatro Silvio D´Amico en Italia. Esta puesta fue ejemplo de la autonomía que tiene la escena respecto a la palabra: el texto de Séneca fue recitado dentro de la ficción teatral por internos de un manicomio. En *La chica que quería ser Dios*, el fatalismo y la obsesión por la muerte que caracterizaron la obra de la poetisa norteamericana Sylvia Plath son abordados desde la frivolidad de un musical norteamericano, revalorizado como extraño producto para que el espectador "ría con una tragedia".[1] En esta obra el uso de las luces y la música tuvo un papel primordial en el completamiento del sentido de la puesta, a partir de la creación de un lenguaje sensorial. La ficción no estuvo expuesta de la forma usual (donde una escena desencadena la siguiente y tenemos personajes *vivos* sobre el escenario), sino a través de sus poemas, fragmentos de sus diarios, fotografías. Esta tragedia se fue perfilando ante el público, a manos de actores que usaban como recurso interpretativo la no-identificación: desnudando el cuerpo de efectos teatralizadores, como máscaras faciales, y asumiendo el texto sin efectos de voz que dejaran transpirar el sentimiento.

Bajo el nombre de *Las Patronas*, Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe fundaron en Cayoacán, México, el cabaret El Hábito en 1990. Allí han actuado y dirigido más de trescientos espectáculos de cabaret político: una forma teatral propia de ambientes nocturnos, y que usa recursos de la Carpa Mexicana, de La Comedia dell´Arte y del Café Teatro Argentino. Su participación en este Mayo Teatral nos trajo *Arquetipas*: a través de la risa se entabla un diálogo didáctico, de denuncia y burla a los cánones (arquetipos) que han marcado y rigen actualmente a la sociedad latinoamericana.

Desde Costa Rica nos llegó también *El Nica*, un monólogo a cargo de César Meléndez, quien junto a La Polea realiza teatro de investigación de las relaciones humanas de la sociedad contemporánea. Esta obra específicamente abordó la problemática de los emigrantes nicaragüenses en Costa Rica. El texto, con una estructura de caja china, fue recordado por su gran cantidad de incongruencias y repeticiones. En el plano de la dirección fue evidente la falta de trabajo con la imagen y, además, las soluciones escénicas para ciertos pasajes resultaron muy poco creativas. El no haber encontrado una manera teatral atractiva para hacer denuncia política hace que se recurra a la

técnica discursiva y a las cifras de censo que para un espectador resultan poco interesantes. *El Nica* fue, en fin, una buena idea hablando en términos humanos, pero que no contó con una significativa factura artística.

El espectáculo *Prêt-à-porter 6*, del mítico grupo brasileño Macunaíma, fue una muestra de las últimas investigaciones del grupo dirigido por Antunes Filho. Esta vez se alejan de lo místico, de lo experimental en el arte de la actuación, del gran espectáculo y, por tanto, de lo que se esperaba ver en La Habana. En cambio, dan cuerpo al naturalismo extremo a través de tres historias preparadas por los propios actores. *Prêt-à-porter 6* va en busca de una "teatralidad vuelta hacia el hombre".[2]

Ver al fin al tan mentado Eduardo Pavlovsky ejemplificando su teatro balbuceante fue para los más jóvenes una suerte de clase de Historia del Arte Dramático. *La muerte de Marguerite Duras* y *Potestad* fueron presentadas en la sala del Museo Nacional de Bellas Artes. Las obras realizadas por el actor y psicoterapeuta argentino dejan la idea de ser un total producto de la improvisación, aún cuando sean espectáculos que han subsistido durante años de forma invariable. He aquí la frescura de Pavlovsky.

Las formas teatrales alternativas también tuvieron lugar dentro de las jornadas de Mayo Teatral. La narración escénica, por ejemplo, encontró espacio en el Café Concert de la Galería "Haydée Santamaría", con la presencia de narradoras de varios puntos de Latinoamérica y Estados Unidos. También la obra *Voz en Martí*, concebida por el Grupo Teatro Escambray para el oído de los tabaqueros, tuvo varias presentaciones. La experiencia del teatro semimontado llevó el texto *Mujeres soñaron caballos* a una presentación con actores cubanos, bajo la dirección del argentino Daniel Veronese.

Si fue tan variada la muestra extranjera, en cambio la nacional resultó en este sentido diametralmente opuesta y poco representativa de nuestro ejercicio en las tablas.

El Estudio Teatral de Santa Clara fue invitado con el espectáculo *El traidor y el héroe*, basado en un cuento de Jorge Luis Borges. Pudimos apreciar los caminos que ha tomado su investigación sobre el arte del actor. Esta obra se caracterizó por la dilación del movimiento y una manera estilizada de interpretación. Por momentos los significados de las acciones escapaban al juicio por ser ésta rica en situaciones y simbologías crípticas.

Diatriba de amor contra un hombre sentado, monólogo de Gabriel García Márquez interpretado por Daysi Granados, no es representativo en modo alguno del teatro que se hace en Cuba. Al parecer, el motivo de mostrar a autores latinoamericanos (Egon Wolf –autor de *Flores de Papel*– o Emilio Carballido –Luminaria–) movió la selección de la muestra cubana.

¿Por que no fueron invitadas obras de autores cubanos que por esos días estaban en cartelera? *El concierto* (Ulises Rodríguez Febles), *Quikiribú Mandinga* (Eugenio Hernández), *Mamíferos hablando con sus muertos* (José Milián) aparecen en el programa tan sólo como "otras propuestas teatrales". O quizás *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*, de Argos Teatro, que es parte ya de la historia escénica cubana.

Esta selección resalta por la pobreza respecto al Mayo anterior, cuando se convidaron espectáculos que podrían llamarse más representativos de la escena cubana (*El enano en la botella, La edad de la ciruela, Bacantes, La Celestina* o *El baile)*, en tanto cada uno responde a la estética que ha definido a sus creadores. ¿Son menos cubanas, o menos latinoamericanas, estas "otras propuestas teatrales"? Resultan, sin embargo, más abarcadoras que la mayoría de los espectáculos cubanos invitados.

No importa, Mayo siempre es el hálito de nueva vida teatral. Sirva éste para reflexionar sobre la escena nacional y sea experimentación, a partir de ahora, la palabra de orden.

Indira Rodríguez

[1] Palabras de Cristóbal Peláez durante la presentación en la sala Covarrubias del Teatro Nacional.

[2] Notas al programa de Mayo Teatral.

Pier Paolo Pasolini (en cualquier lugar)

Se extiende la arena de los circos romanos. En el centro ahora está Pasolini. Los leones confunden los dogmas cristianos y la censura política hasta el punto de limitar la subjetividad del arte a los discursos del poder. Pasolini provoca a las fieras, les demuestra que son intolerantes con los símbolos de la realidad. Rugen los leones. Pasolini aparece muerto en una playa.

Argos Teatro, bajo la dirección de Carlos Celdrán, lleva a escena el texto de Michel Azama (Francia, 1947) *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*, que recoge de modo cinematográfico trece momentos de la vida del famoso narrador, poeta, guionista y director de cine italiano. La palabra directa y verosímil convierte la obra de Azama en un texto escénico que explora –sin aferrarse demasiado a ellos– los teatros documental y político, donde las imágenes se subordinan a las réplicas discursivas entre los personajes.

La víctima y su verdugo pertenecen a todas las naciones, a los años pasados y a los que están por llegar. El poder ha creado estructuras demasiado perfectas como para permitir que un intelectual active segundas lecturas y múltiples interpretaciones. El hecho de que el texto de Michel Azama nos sugiera una realidad familiar depende más de las circunstancias universales que de nuestra propia condición. En cuanto ese texto es seleccionado y llevado a un espectáculo comienza el juego de la intertextualidad, ya que nunca la preferencia es arbitraria y, si así lo fuera, la recepción del público se encargaría de completar el paralelismo entre el mundo creado y nuestro mundo habitual: Italia, años sesenta y setenta, Partido Comunista que se expresa con la devoción hacia un carné, la pretensión de hacer un arte didáctico que esté completamente a favor de los ideales que se promulgan y que nunca se exprese en contra de éstos. Los hombres tienen que escoger entre la amistad humana y el amor a la patria. Bruto no odia a Julio César, lo quiere; pero Roma –la misma Roma– aspira a convertirse en República. Hasta ahí nada nos resulta ajeno. Azama deja que sus personajes critiquen cualquier posición homosexual o de amaneramiento (no es lícito que conductas indefinidas integren las filas). A partir de la sexualidad de un hombre se abre paso la censura del poder y explican el arte los funcionarios, precisamente los que carecen de argumentos para ello. Las coordenadas por las que se ha regido nuestro arte también dejaron bien claro que a favor de la Revolución todo, y contra la Revolución, nada. La obra de arte es interpretada, entonces, desde un marco muy estrecho, donde la creatividad debe acogerse al engranaje político como si los antihéroes, la carroña humana, no formaran parte de lo más sublime de la creación.

El espectáculo se organiza a través de retrospectivas en las que no resulta

vital el seguimiento cronológico. Encontraron el cuerpo de Pasolini. Giuseppe Pelosi, un marginal, fue el último que conversó con él. Las autoridades están dispuestas a permitir que Giuseppe se haga cargo del crimen para no verse en el compromiso de mencionar el auto que seguía a Pasolini cuando éste se dirigía hacia la playa. Un narrador –pero no un agente externo en el sentido brechtiano, sino alguien que organiza la historia y puede transformarse en una figura materna– anuncia el salto temporal y retornamos a los años sesenta y setenta, época convulsa y de efervescencias políticas en diferentes contextos.

No es casual el hecho de que los personajes asuman diferentes roles. La metamorfosis que sustenta la psicología de un Miembro del Partido Comunista Italiano permite que de pronto éste se transforme en Juez; luego el Diputado puede devenir fácilmente en Eminencia Gris, Fiscal de Roma o Psiquiatra. Cambian las voces, las expresiones faciales y lo esencial, la intolerancia, los consume a todos y permite la exageración caricaturesca de la personalidad de cada uno de ellos. Comienzan las preguntas cuando nos percatamos del principio de la simulación: ¿Son hombres que se hacen pasar por funcionarios? ¿Son funcionarios que desean parecer hombres? ¿Son actores que imitan a los funcionarios? ¿Cómo puede calcarse tan fácilmente la figura de un funcionario? Para no dirigir el espectáculo hacia zonas ya exploradas por la demagogia y por los teatros documental y político, Argos Teatro define que existirán varios planos de personajes, y es esa diversidad –donde se unen lo grotesco y lo natural– la que nos hace pensar en un cambio sustancial de la puesta en escena, sobre todo porque nos hemos adaptado a consumir *Los siervos* desde la máxima explotación de la teatralidad, dejando los principios realistas para obras como *Santa Camila de La Habana* y para otras que conforman, *deo gratias*, nuestra herencia teatral. Parece que algunos directores han olvidado una de las fórmulas mágicas de Meyerhold: "mezcla los opuestos y acentúa con intención las contradicciones".

En el espectáculo que nos ocupa este contraste entre lo exagerado y lo natural existe gracias a la relación masa-protagonista. Argos Teatro ofrece a un Pier Paolo Pasolini trabajado desde la sobriedad del actor. Sus gestos no buscan el amaneramiento sino la fuerza, aun cuando este personaje a veces frecuenta los suburbios porque allí encuentra esa rara belleza compatible con sus ideales. Ni siquiera en la voz de Pasolini se aprecia esa *incongruencia* socializada entre debilidad y masculinidad. Sus amantes: Giuseppe Pelosi (joven, agresivo, necesitado de dinero y no por ello menos ingenuo) y Ninetto Dávoli (dócil, tímido, que luego descubre nuevas aspiraciones materiales), tienen acceso circunstancial al intelecto de este hombre pero no están preparados para entender su dimensión artística, la relación que *Accatone*, *Teorema*, *Saló o los 120 días de Sodoma* tienen con la realidad.

Tanto el texto de Azama como la puesta en escena interrumpen la narración dramática para presentar fragmentos de la filmación de *Teorema*, película que abrió hacia Pasolini una crítica medieval. Hablaron de niveles de artisticidad los únicos que no estaban capacitados para entender la creación; para ellos fueron insuficientes los premios de la crítica que Pasolini seguía conquistando.

Argos Teatro parte de una realidad escénica simplificada y dinámica. Un espectáculo, preparado con un total sentido minimalista, nos lleva de la mano hacia la verosimilitud precisamente por manejar esa suerte de ensayo que siempre está presente en la teatralidad que se genera a partir de una exquisita biografía. El espectador de *Pier Paolo Pasolini* traspasa la ilusión dramática y se sumerge en los rasgos verídicos que provienen de la realidad; nos convertimos en *observadores-participantes* en cuanto dejamos de buscar el texto escénico para sumergirnos en la biografía, de ahí que a mitad del espectáculo el cuerpo de Alexis ya no nos parezca un cuerpo entrenado para el teatro sino el cuerpo lánguido, deteriorado por las horas de creación: el cuerpo que tendría Pasolini si llegara a estar frente a nosotros. No falla la identificación porque de antemano hemos creído en la verosimilitud de la historia que nos presentan.

Si los amantes se desnudan, la madre-narradora recoge las ropas cuidadosamente. Casi siempre hay en escena un segundo plano formado por personajes que observan aunque estén fuera del espacio-tiempo de la historia que se expone en ese momento. Aparentemente ajenos a los hechos que ocurren en el primer plano, estos *vouyeristas* permanecen atentos, omnipresentes, funcionan como el ojo social que controla a los ciudadanos que representan un peligro para el poder. Bach y Mozart engrandecen los momentos de creación de Pasolini e inevitablemente conducen al público hacia una empatía que se traduce en conmiseración y, por qué no, en terror.

Agnieska Hernández Díaz

A propósito de Pasolini

La sala del 9no. piso del Teatro Nacional de Cuba tuvo el honor de exhibir la atrevidísima obra *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*, llevada a las tablas por el grupo Argos Teatro bajo la dirección de Carlos Celdrán.

Sobre esta obra del dramaturgo francés Michel Azama (1947), se publicó un muy cariñoso comentario del crítico de teatro Osvaldo Cano, en el periódico Juventud Rebelde del domingo 2 de mayo del 2004, donde no equívocamente se elogia el trabajo del grupo y de su director. La obra cuenta con una escenografía de Alain Ortiz que sumerge con facilidad al espectador en ese ambiente árido al que estuvo expuesto el cineasta italiano en sus tiempos, y que hace alusión directa a la desolación e incomprensión de la que fue víctima Pasolini. El no menos meritorio diseño de luces de Manolo Garriga complementa en cada momento la fuerza emocional que se vive en las tablas, logrando así hacer del público un cómplice de las fugaces alegrías y los constantes pesares de los personajes que reviven la historia. Alexis Díaz de Villegas, con su papel protagónico y su deleitable actuación, se adueña por completo del escenario sin el más mínimo obstáculo a la vista. Pero Osvaldo Cano, siempre inconforme, agasaja con pasión el trabajo del grupo Argos Teatro y se precipita a decir en su comentario que *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*, tanto el texto como el espectáculo, se encuentra entre lo mejor que haya subido a nuestras tablas *en mucho tiempo*".

Me encuentro en profundo desacuerdo con el parangón que ha seleccionado Osvaldo Cano para medir la salud de la escena cubana, pues hay elementos que aún quedan flojos en el trabajo del elenco. La caracterización de Giuseppe Pelosi, teniendo en cuenta su vestuario, peca por un exceso (aunque bien podría decirse defecto) de creatividad. Es éste un personaje que representa el lumpen juvenil de la época, con todas sus apetencias de extravagancia y marginalidad. Pero no es necesario recurrir a vestuarios que pertenecen a modas actuales para poner de relieve la peculiaridad del modo de pensar y obrar de este personaje, porque de esa manera puede llegar a sentirse como adelantado a su época, lo que opacaría la genialidad y precocidad en las formas de hacer arte de Pasolini, protagonista de esta historia. Es bueno recalcar también que hay actuaciones secundarias de vital importancia para el

desarrollo de la obra que se ven fácilmente opacadas por un genial protagónico a cargo de Díaz de Villegas, lo que demerita sobremanera la imagen del elenco de actores. El ejemplo más evidente está en el caso del propio Giuseppe Pelosi, quien tiende a confundirse con Roberto Zuco o, quizás, resulta ser una suerte de injerto que arroja como resultado un Giuseppe Casas, un Caleb Pelosi o cualquier híbrido paralelo. En otras palabras, Caleb Casas es, en cada obra de teatro, el natural Caleb Casas y no alcanza nunca a ser Roberto Zuco, Giuseppe Pelosi o Calisto el de Melibea.

Pienso que no es para nada criticable la calidad del texto seleccionado para llevar a escena la vida de Pasolini. Pero puede llegar a ser desatinado decir que es el mejor texto "que haya subido a nuestras tablas en mucho tiempo". Es necesario tener presente que todo un conjunto de geniales dramaturgos ha sido escenificado en el teatro cubano muy recientemente: Molière, con su celebérrimo *Tartufo*; Virgilio Piñera con *Los Siervos*, de laudable calidad; Abelardo Estorino, con el monólogo *Las penas saben nadar*, de irrefutable magistralía; y la nueva puesta en escena de la adaptación al teatro de la novela *El cartero de Neruda* de Antonio Skármeta, en la sala teatro Hubert de Blanck.

Pero (haciendo alusión directa a las palabras de Osvaldo Cano sobre el espectáculo) ¿cuánto tiempo puede llegar a ser mucho tiempo? Si mucho tiempo son diez años, podremos recordar muchos y muy fabulosos espectáculos teatrales como *Que el Diablo te acompañe*, de Abelardo Estorino, con una fantástica Adria Santana (grupo Teatro Estudio); *Bodas de sangre* de García Lorca, con un despampanante papel de la madre a cargo de Corina Mestre (grupo Teatro Estudio). Si mucho tiempo son cinco años es posible recordar también espectáculos como *La vida es sueño* del archiconocido Calderón de la Barca con la siempre pasmosa actuación de Alexis Díaz de Villegas (grupo Argos Teatro), o *Te sigo esperando* del bien conocido Héctor Quintero con la ostentosa actuación de Paula Alí (grupo Teatro Estudio). Pero si mucho tiempo pueden ser sólo siete u ocho meses, hay que tener presente que la Casona de Línea ha presentado obras como *Las penas saben nadar* y *De París un caballero*, merecedora, esta última, de uno de los más altos galardones del Teatro Cubano. Pudiera decirse que ambas obras son sorprendentes desde todos los puntos de vista.

Proponer como hito o parangón una obra de arte determinada, ya sea *Vida y muerte*... o ya sea La Mona Lisa, puede ser muy osado y resultar riesgoso. Cada obra de arte es, por sus características, única en la historia y, por tanto, incomparable. Puede ser mala, pero difícilmente la más mala; puede ser buena, pero difícilmente la más buena categóricamente. Cuando se ejerce el criterio es necesario (según Adelaida de Juan) despojarse de todo gusto personal, alejarse lo más posible de las pasiones. Con el exceso de estos ingredientes sólo se logrará entorpecer, desvirtuar y nublar la opinión pública.

Entonces, ¿"la selección y el montaje de esta pieza resulta un reto y un rasero envidiables para nuestra escena"?.

El asunto es complicado y la vida humana es breve.

25 de junio del 2004

Rolando Mesa Grave de Peralta

Teatro en Camagüey

Entre los recodos de una ciudad que sorprende, se efectuó, en el pasado mes de las lluvias, septiembre, el X Festival Nacional de Teatro. Camagüey no se aminoró con la amenaza del Terrible (el engañoso Iván) y se abrió paso, quizás tardío y reseco, pero seguro hacia su redondo aniversario.

La Reunión de los teatreros cubanos en la Villa del Puerto del Príncipe muestra cada dos años una selección de las obras de la escena nacional. Quizás la selección dejó fuera algunas buenas obras pero demostró ser plural, beneficiosa, tanto para el teatro cubano, como para sus cultores y seguidores más fieles, que se enriquecen con cada uno de estos encuentros. Sobre las tablas se notaba el corazón de los teatreros y "titiritistas".[1] Se combinaron puestas de mayor madurez con propuestas más noveles y experimentales que, susceptibles a pulimento y mayor trabajo, no obstante se encaminaban en su totalidad a una sola meta: el lucimiento del movimiento teatral de la isla, tan apagado en los últimos tiempos.

Evidencia de esta pluralidad de propuestas es la gran cantidad (y calidad) de obras dedicadas a los niños, las que, cada vez más, se preocupan por una entrega sólida, tanto en su mensaje como en la construcción de la visualidad de su puesta. Especialmente producidas para deleitar a los pequeños, pero pensando en ellos como público igualmente inteligente, se presentaron obras como *Con ropa de domingo* del grupo Pálpito y *La Caja de los juguetes* de teatro Las Estaciones de Matanzas, las que se ganaron el aplauso de los adultos más austeros y "maduros". Esta última pieza fue la ganadora del premio del jurado en su categoría y deslumbró con la belleza y lucidez de su puesta. De un refinado humor y una pulida interpretación de los manejadores, esta versión de la obra musical del francés Debussy, conformada como una mezcla de danza, música y representación teatral, rescató lo mejor de una tradición titiritera nacional ya casi caída en el olvido.

El teatro para adultos no gozó de la misma estabilidad en la calidad de las puestas, pero se presentaron obras de un elevado nivel como "Vida y Muerte de Pier Paolo Passolini", sin dudas la más aplaudida y laureada del encuentro, y merecedora de varios de los premios principales: el Gran Premio y el de mejor actuación masculina por el desempeño de su protagonista, a cargo de Alexis Díaz de Villegas. Encarnar al fatídico director de cine italiano, un personaje lleno de matices y conflictos existenciales y prácticos, requería de estudio, dedicación y, sobre todo, del talento del actor que asumió el reto con éxito.

Otra propuesta brilló desde su sencillez para demostrar que no hay piezas menores, sino simplemente más sencillas. Se trata de la obra de uno de los más relevantes dramaturgos cubanos: Virgilio Piñera. *Siempre se olvida algo*, representada por el grupo Teatro de Dos, demostró que ser olvidados no es precisamente lo que le corresponde a textos como éste que, desde el absurdo y la farsa, demuestran la contundencia de su escritura. Beatriz González mereció por su estudiado trabajo en los personajes de las criadas, el premio de mejor actriz, muy bien secundada por Tamara Venereo en el rol de la "complicada" señora que olvida el yodo, y por la actuación deliciosa de Corina Mestre. Las tres mujeres dominaron la escena de la sala Tassende y manipularon a su gusto la sonrisa de un público que salió convencido de que Virgilio sí no olvidó casi nada.

Este año también fue de homenajes. Tres figuras esenciales de la escena cubana estuvieron presentes, otra vez, en el entorno del Festival: Raquel Revuelta, Rómulo Loredo, y Roberto Blanco merecieron nuevamente los aplausos. Aho-

ra desde una exposición de fotografías, vestuario y otros trozos de memoria de puestas que insuflaron vida y energías a nuestro movimiento teatral evitando lo efímero de todo acto escénico. Otras expo-recuento activaron las memorias en este Festival: un pase de revista de la Conjunto y una muestra de fotografías de momentos memorables de las nueve ediciones precedentes, ayudaron a conformar una imagen del devenir de nuestro teatro.

En Camagüey no sólo se actuó y se aplaudió, también se analizó, se especuló, se conversó. Y el marco propicio para estos debates era el encuentro de los críticos con los creadores, que todas las mañanas tenía lugar a la sombra de un antiquísimo salón colonial. Criticar, nosotros lo sabemos bien, no es muy agradecido oficio, pero cuando se hace con el ánimo de los "hombres que construyen", todos ganan. Aunque con cierta tibieza en algunos momentos, el encuentro siempre ofreció la posibilidad de la confrontación. Los actores y directores dialogaron con los críticos, y de este ir y venir de ideas surgirán, de seguro, puestas más completas, que prestigien la labor de los del gremio.

Cierto desequilibrio se percibe aún entre las propuestas citadinas y los trabajos de los grupos del interior del país. Desbalance que aunque tiene ya algunos proyectos en pos de moderarlo, es provocado también por razones de fuerza mayor; pero eso ya sería tema de otro escrito.

Convocados por la necesidad de decir desde la rutilante mentira que es el teatro, actores y directores asumieron el reto y la invitación. Sabiendo que, dificultades aparte, lo indispensable es trabajar para un público ansioso y conocedor que muere por llenar salas y aplaudir frenéticamente el esfuerzo. Lo cierto es que de Camagüey salieron todos enriquecidos y cargados de experiencias e ideas a desbordar sobre la escena.

Esta ciudad laberíntica y embellecida, esperará dos años para volver a presentar sus brillos, para volver a convertirse en el gran escenario del teatro cubano.

Gretel Medina Delgado

[1] "¡Titiriteros, mamá!", según aclara repetidamente uno de los personajes de *Con ropa de domingo*.

Imperfecto y equivocado

De Gerardo Chijona ha sido exhibido, en varias salas de la Isla, su tercer largometraje de ficción: *Perfecto amor equivocado*, comedia que oportunamente recrea circunstancias que no habían emergido como temáticas medulares en el quehacer cinematográfico nacional, aunque sí reincidentes en la filmografía del director: la infidelidad, la promiscuidad, el voluble comportamiento sexual y el emputecimiento de la pareja como institución en la sociedad cubana contemporánea. Problemáticas estas que no se presentan en el filme con un propósito enjuiciador del sistema de valores éticos de determinado(s) grupo(s) social(es), sino que son mostradas tal cual transcurren en nuestra empresa cotidiana: conflictos que han devenido tabú (y negación) en una parte considerable de personas que, una vez acaecida la confrontación con la propuesta, transfieren tales conductas a un círculo escueto de individuos, restringiendo su alcance de irradiación.

El factor sorpresa y la ambivalencia constituyen los recursos más recurrentes para provocar el efecto humorístico en el espectador y –en el caso del primero– apoyar los momentos de mayor tensión dramática. Sin embargo, se trata de un humor que apela al chiste burdo, trivial, manido (a los lugares comunes) para atrapar al público "fácil". El ejemplo más ilustrativo en este sentido –aunque, insisto, la película está llena de ellos– es el clásico "En un concurso de comemierdas cogerías el segundo lugar" "¿Y por qué no el primero?" "Por comemierda".

Y es que resulta precisamente la formulación de los parlamentos uno de los elementos más vulnerables del filme. Muchos de ellos son demasiado intelectualizados, metafóricos o literarios si tomamos en cuenta las situaciones en que tienen lugar: circunstancias discursivas ordinarias, del habla cotidiana (en ocasiones hasta vulgares), en las cuales se tornan absolutamente inverosímiles esos textos tan rebuscados, pertenecientes a registros lingüísticos cultos: las alusiones a las *Pinturas negras* de Goya, a la reina de Saba, al *Bebé de Rosemary*, a Marcelo Mastroiani, a la literatura del Siglo de Oro Español, a los Borbones...

Otro punto donde se resiente considerablemente la obra es el desnudo de los personajes, pues en determinados momentos éste es usado de manera arbitraria y deliberada, sin que cumpla función alguna dentro de la lógica de la trama. Es evidente que en dichos casos su empleo responde a una frívola estrategia de mercado.

Entre las virtudes que se pudieran atribuir a la cinta se sitúa, en primer lugar, el desempeño de la mayoría de los miembros del elenco. Sobresalen así, por sus acertadas aptitudes histriónicas y por el acomodo a la caracterización de sus personajes, figuras como Susana Pérez, Luis Alberto García, Mijail Mulkay y Beatriz Valdés (sobre todo esta última). En cambio, Mónica Alonso le confiere a su actuación un carácter y una furia excesivos, innecesarios y estériles para el rol que interpreta.

Son igualmente meritorias la dirección de arte (especialmente en lo que atañe a la concepción escenográfica, pues ésta tiene una función expresiva y significativa relevante dentro de la diégesis: léase los interiores de las casas de Silvia y Ana básicamente), la fotografía de Raúl Pérez Ureta y la música de Edesio Alejandro.

Por otra parte, la elevada densidad narrativa, unida al entrecruzamiento constante de los diversos conflictos y líneas argumentales y al dinamismo y la vertiginosidad del tempo, dotan a *Perfecto amor equivocado* de cierto atractivo que reclama de algún modo el interés de los receptores.

Pero a pesar de los aspectos positivos, el filme como conjunto carece de valor artístico trascendente. La despreciable calidad de los diálogos y la insuficiencia en la concepción y definición de los personajes (estos no están sólidamente delineados, de ahí que muchas de sus acciones nos parezcan contradictorias, injustificables o forzadas) empobrecen las virtudes y apuntan, en definitiva, a una demostración más de la crisis que experimenta el cine cubano actual.

Piter Ortega Núñez

Colaboradores

Ariel Camejo Vento (Pinar del Río, 1981). Estudiante de quinto año de la carrera de Letras.

Lidoly Chávez Guerra (San Antonio de los Baños, 1983). Estudiante de quinto año de la carrera de Letras.

Haydée Arango Milián (Matanzas, 1982). Estudiante de quinto año de la carrera de Letras.

Mirta Suquet (Pinar del Río, 1975). Investigadora del Instituto de Literatura y Lingüística, y profesora adjunta de la Facultad de Artes y Letras. Es especialista en estudios de género.

Leonardo Sarría Muzio (La Habana, 1977). Premio Nosside Caribe 2001, mención del VIII concurso de poesía La Gaceta de Cuba y premio Calendario de poesía 2003. Actualmente cursa el quinto año de la carrera de Letras.

Reinier Pérez-Hernández (Habana, 1973). Se graduó de la carrera de Letras y actualmente se desempeña como redactor de la revista *Casa de las Américas*. Ha publicado, en los años 2003 y 2004, *Rumores del Reino* y *Praga, el libro perdido,* respectivamente.

Abel González Melo (La Habana, 1980). Es teatrólogo, escritor, profesor del Instituto Superior de Arte y editor de la revista *Tablas*. Su cuaderno *Temor del que contempla*, publicado en el 2004, fue merecedor del Premio Calendario de poesía 2002. Obtuvo el premio Dador 2003 por su pieza teatral *Sin cuernos*.

Odette Bello (La Habana, 1981). Se graduó de Historia del Arte en el 2004. Ahora imparte clases en la Facultad de Artes y Letras.

Lilian Lombera (Cienfuegos, 1981). Se graduó de Historia del Arte en el 2004. Ahora imparte Historia de la Música en la Facultad de Artes y Letras.

Carlos Adrián García (Cárdenas, 1978). Se graduó de Letras en el 2003. Actualmente labora en el Centro de Investigaciones y Desarrollo de la Cultura Cubana "Juan Marinello".

José Kozer (La Habana, 1940). De la obra de este destacado poeta sobresalen los títulos *Y así tomaron posesión en las ciudades* (1978), *Bajo este cien* (1983) y *Carece de causa* (1988).

Jorge Daniel Rodríguez (La Habana, 1973). Enseña Historia de la Filosofía en la Universidad de La Habana.

Niurki Pérez García (Camagüey, 1961). Es profesora instructora de teatro y guionista de radio y televisión. Ha escrito sobre todo literatura para niños y adolescentes. Obtuvo el Premio Nacional La Edad de Oro en novela infantil en 1999, y ha escrito, entre otros, *Cuentos negros para niños de todos los colores* (Acana, 2001) y *Jin Jara Bin* (Oriente, 2001).

Amaury B. Carbón Sierra (Banes, 1942). Profesor de la Cátedra de Filología y Tradición Clásicas de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana.

Susana Haug (La Habana, 1983). Narradora y poeta. Premio Ismaelillo de Literatura Infantil de la UNEAC en el 2000 con *Secretos de un caserón con espejuelos* (Unión, 2002). Premio Calendario de narrativa en el 2000 con *Claroscuro* (Abril, 2001). Actualmente cursa el cuarto año de la carrera de Letras.

Jesús David Curbelo (Camagüey, 1965). Poeta, narrador, ensayista y traductor. Premio de cuento "Rafael Soler" en el 2002 con *Las (di)versiones de Eva* (Oriente, 2003); Premio de la Ciudad de Santa Clara en Poesía, con *El lobo y el centauro* (Capiro, 2001), y más recientemente con *Parques*, de próxima aparición. Obtuvo, además, el Premio de la Crítica en el 2002.

Antonio Álvarez Pitaluga (La Habana, 1972). Profesor de Historia de Cuba en la Universidad de La Habana.

Rafael Enrique Hernández (La Habana, 1968). Poeta y autor de *El precario equilibrio* (Letras cubanas, 2001). Fue ganador de uno de los premios Nosside Caribe del 2001, y obtuvo mención en el IX Premio de poesía de *La Gaceta de Cuba* 2004.

Antonio Cardentey (Moscú, 1980). Es estudiante de cuarto año de Letras. Miembro de la Asociación Hermanos Saíz y del Centro de Formación Literaria "Onelio Jorge Cardoso", que le otorgó en el 2003 la Beca de Creación "El Caballo de Coral".

Daylín Rodríguez (Matanzas, 1982). Estudiante de quinto año de la carrera de Letras.

Misael Verdazco (La Habana, 1974). Estudiante de quinto año de la carrera de Letras.

Lied Rodríguez Álvarez (La Habana, 1982). Estudiante de cuarto año de Historia del Arte.

Luis Suárez (La Habana, 1978). Estudiante de cuarto año de Socioculturales.

Heidi Sánchez (La Habana, 1976). Licenciada de la carrera de Letras.

Indira Rodríguez (La Habana, 1984). Estudiante de tercer año de Teatrología, en el Instituto Superior de Arte.

Agnieska Hernández Díaz (Pinar del Río, 1977). Estudiante de tercer año de Dramaturgia en el Instituto Superior de Arte. Es autora de la noveleta *Fiesta solemne de Baco* (Vitral, 2002). Cuentos suyos aparecen en las antologías *El Ojo de la Noche* (Letras Cubanas) y *Nuevos Caminos de Eva* (Plaza Mayor, Puerto Rico).

Rolando Mesa Grave de Peralta (La Habana, 1982). Estudiante de segundo año de Historia del Arte.

Gretel Medina Delgado (La Habana, 1983). Estudiante de cuarto año de Historia del Arte.

Piter Ortega Núñez (La Habana, 1982). Estudiante de cuarto año de Historia del Arte.

UPSalón

Impreso en la Facultad de Artes y Letras
Universidad de la Habana
Cuba
No. 2 2004